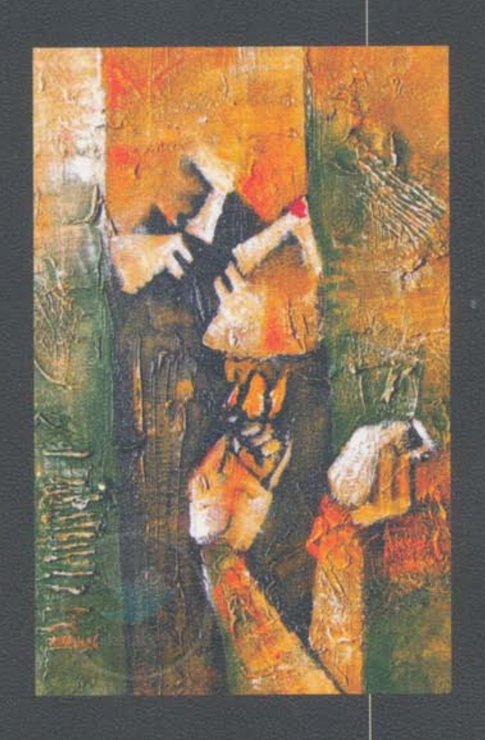
معاناة إيروس

18.1.2022



بيونغ- شول هان

ترجمة: بدر الدين مصطفى



معاناة إيروس


تمت ترجمة هذا الكتاب بدعم
مبادرة
ترجم
Tarjim Initiative

الكتاب: معاناة إيروس

تأليف: بيونغ-شول هان

نقله إلى العربية: بدر الدين مصطفى

الطبعة الأولى: 2021

ISBN: 978-603-91584-2-4

رقم الإيداع: 1442/5311

هذا الكتاب ترجمة لـ:

Byung-Chul Han

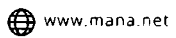
Agonie des Eros

Cover painting by: Misra Vishal



الناشر:

دار معنى للنشر و التوزيع





@ManaPlatform

المحتويات

وسواس سودوي

في السنوات الأخيرة، ترددت دعاوى نهاية الحب على نحو واسع. وتذهب تلك الدعاوى إلى أن الحب أخذ في الانهيار؛ نتيجة حرية الاختيار التي غدت واسعة على نحو مفرط، مع سيطرة فكرة وهمية عن الاكتمال الذي يتوجب أن يكون عليه الطرف الآخر. في عالم من الاحتمالات اللانهائية، يغدو الحب نفسه أقرب إلى الاستحالة. ويُقال إن العاطفة، أيضًا، تنمو في برود وفتور كبيرين. من هذا المنطلق تتبعت إيفا إيللوز هذا الوضع، وتوصلت إلى أهمية العودة إلى ترسيخ علاقات الحب ومدّ نطاق تقنيات الاختيار. ومع ذلك، فإن هذه النظرية الاجتماعية تفشل في إدراك أمر آخر يجري الآن، ويتجاوز بكثير الحرية اللانهائية أو الممكنات غير المحدودة؛ وأعني به تآكل الحب. لا تنبع أزمة الحب من الوفرة في وجود الآخرين بقدر ما تنبع من تآكل الآخر. يحدث هذا التآكل في كافة مجالات الحياة؛ والنتيجة الطبيعية له هي التصاعد النرجسي للذات. في الواقع، تبدو مسألة اختفاء الآخر دراماتيكية على نحو كبير؛ والتي على الرغم من كارثيتها، فإنها تندّ إلى حد كبير عن الملاحظة.

ينصب اهتمام إيروس على الآخر بالمعنى القوي له، أي ذلك الذي لا يمكن أن يكون مشمولًا داخل حدود الأنا. لذا، فإن «داخل جحيم الأنا نفسها» Hölle des Gleichen [1]، الذي أصبح شعارًا

(1) من المصطلحات التي تتردد على طول النص، والتي يصعب نقلها حرفيًا لكن سنشير إليها بـ"الأنا نفسها أو الشيء نفسه" ويقصد بها المؤلف نرجسية الأنا؛ الأنا التي لا ترى في العالم سوى نفسها فقط والتي تبحث عن المتطابق معها فقط. (المترجم).
من ناحية أخرى من المهم الإشارة هنا إلى أن إيروس، موضوع هذا الكتاب وعنوانه، هو مصطلح يشير إلى إله الحب عند اليونان، وفضلاً عن معنى الحب الذي يجسده، يستخدم أيضًا للتعبير عن الرغبة

للمجتمع المعاصر، تُفتقد أي خبرة إيروتيكية. حيث تفترض تلك الأخيرة وجود الآخر والمختلف. ليس من قبيل الصدفة أن سقراط العاشق يسمى أيضًا بأتوبوس[1] atopos؛ إنه الآخر، الذي أشتهيه ويسحرني، والـذي لا يمكن موضعته أو الحديث عنه بكلمات مألوفة: "كونه أتوبوس، يجعل اللغة غير حاسمة حال الحديث عنه. ليس بمقدور أحد يعيش حالة عشق حقيقية أن يقدم وصفًا لمعشوقه مطابقًا لما بداخله، حيث سيغدو كل وصـف محدودًا ومربكًا وربما مؤلًا أيضًا."[2] إن ثقافتنا المعاصرة التي تترسخ فيها فكرة المقارنة بين الأنا نفسها والآخـر، لا تترك أي مجال لسلبية الآخر للتعبير عن نفسها. نحن نقارن بين الذوات وننتقي منها ما يمكن أن يكون مطابقًا لما نكون عليه، والسبب في ذلك على وجه التحديد أننا لم نعد نولي اهتمامًا بفرادة الآخر وأصالته. إن السلبية الأصيلة للآخر تقاوم الاستهلاك. لذلك، يسعى مجتمع الاستهلاك إلى القضاء على أتوبيا الآخر لصالح الاختلافات التي تخدم عملية الاستهلاك. على عكس الآخرية، تبدو ماهية الاختلاف إيجابية. لكن اليوم، تختفي السلبية في كل مكان. كل شيء يجري تهيئته لأن يغدو موضوعًا للاستهلاك.

الجنسيّة المتأججة. إلاّ أنّ استعمالاته المتعددة جعلته يحمل أيضًا معاني الميل والهوى والاندفاع نحو اللذّة الحسّيّة أو الجنسيّة وأيضًا الرغبة العارمة في التملّك والاستحواذ. و "في الاصطلاح الفرويدي وعند بعض علماء النفس الذين استلهموه، ارتدت الكلمة معنى أكثر اتّساعًا وتباينًا، يتراوح بين المفهوم الجنسي المحض والرغبة عمومًا" (لالاند، 2001، مج1، ص 360). ويطلق عليه أيضًا في الاصطلاح النفسي اسم "المبدأ الفاعل" وتسمى طاقته المحرّكة بـ"الليبيدو". وينعت بالإيروسي كلّ ما يتصل بالغريزة الجنسيّة وينشأ عنها أو يحرّكها.

انظر:

صليبا، جميل. (1982)، المعجم الفلسفي. بيروت- لبنان: دار الكتاب اللبناني- مكتبة المدرسة.

لالاند، أ. (2001). موسوعة لالاند الفلسفية. (خليل أحمد خليل، مترجم). (ط.2). بيروت- باريس: منشورات عويدات.

(1) يستخدم المؤلف مصطلح Atopy بكثرة على امتداد النص أيضًا، وهو مصطلح يوناني في الأساس (باليونانية Ατοπία؛ وغالبًا ما كان يطلق أفلاطون في نصوصه على سقراط «Átopos»). ويصور المصطلح نوعية معينة من الخبرة التي يمكن ملاحظتها، داخل النفس أو داخل الآخرين، حال الوقوع في الحب. لكن المؤلف يستخدمها بالتحديد للإشارة إلى الهالة الآسرة التي يمتلكها الآخر، والتي تمثل مركز جذب للذات. ونفهم تلك الحالة كمقابل للحالة السابقة (في جحيم نفسه). (المترجم).

(2) Roland Barthes, Die Helle Kammer, Frankfurt A. M. 1985, S. 45.

إننا نعيش اليوم داخل مجتمع نرجسي مفرط. حيث تُستثمر الغريزة الجنسية بشكل أساسي داخل الفرد. غير أن النرجسية ليست هي نفسها حب الذات. فالذات في هذا الأخير تكون قادرة على رسم حدود سلبية بين نفسها وبين الآخر. أما الذات النرجسية، فلا تتمكن أبدًا من وضع حدود واضحة، لأنها لا ترى الآخر أساسًا. نتيجة لذلك، تغدو الحدود بين النرجسي والآخر ضبابية. لا يظهر العالم إلا بوصفه مدخلات داخل ذوات النرجسيين، وهي غير قادرة على الاعتراف بأن هناك ما يسمى بالآخرية -وهذا أقل بكثير من الاعتراف بالآخر كوجود متحقق. الذات النرجسية لا تعترف بمعاني الأشياء سوى تلك التي تكتشفها داخل نفسها بطريقة ما. تتمرغ الأشياء في ظلها حتى تغرق بداخلها؛ داخل ذاتها.

إن الاكتئاب هو في الأصل مرض نرجسي. وهو يستند في حدوثه إلى عملية الإفراط، التي تعمل على تشويه المرجعية الذاتية للشخص المريض. الذات النرجسية المكتئبة تستنزف نفسها وتتداعى من تلقائها. إنها بدون عالم يسكن فيها، وقد هُجرت من قبل الآخر. من هنا فإن الإيروس والاكتئاب لا يجتمعان كما لا يمكن أن يفضي الأول إلى الآخر. يعمل الإيروس على انتزاع الذات من نفسها، لتتجه صوب الآخر. في المقابل يعمل الاكتئاب، على استغراق الذات داخلها وتقوقعها. تبحث ذات-الإنجاز[1] Leistungssubjekt النرجسية اليوم عن تحقيق النجاح قبل أي شيء؛ النجاح الذي يمكن أن يتحقق عبر الاستحواذ على الآخر. على هذا النحو، تسعى نحو سلب الآخر من آخريته ليرتد إلى مرآتها -مرآة تؤكد صورة الأنا فقط. هذا المنطق من الاستحواذ الذي تقع في شراكه الذات النرجسية يضرب بعمقه في الأنا. والنتيجة الطبيعية له هي الاكتئاب: إن الإنجازات الاكتئابية تغوص في نفسها وتختنق بداخلها. بالمقابل، فإن إيروس

---

(1) ذات الإنجاز أو الأداء: من المصطلحات الخاصة بالمؤلف سواء في هذا المؤلف أو في مؤلفاته الأخرى. وهو يصف به الذات الراهنة داخل المجتمع الرأسمالي بصيغته المتطرفة. ويشير المصطلح عمومًا إلى أن تلك الذات تتحدد وفقًا لما تؤديه من عمل أو إنجاز أو أداء. تلك مترادفات تحدد قيمة الذات في زمننا. (المترجم).

يجعل الاستحواذ على الآخر غير ممكن، الأمر الذي يؤدي إلى خروج الفرد من جحيم نرجسيته. إنه يقرر التخلي عن نفسه بكامل إرادته الحرة؛ تفريغ الذات عبر تلك الإرادة. عملية لإضعاف حضور الذات في مقابل القبض عليها داخل ذات المحب، ومع ذلك، يرافق تلك العملية شعور بالقوة. ولا يعود هذا الشعور إلى إنجاز الذات، بل هو في الواقع هبة الآخر له.

في جحيم الذات نفسها، يمكن أن يُقضى على أتوبيا الآخر بشكل مروع. وبكلمات أخرى: في زمننا الراهن، لا أمل في تحررنا؛ خلاصنا من جحيم الذات نفسها وتوجهنا صوب الآخر، إلا في الأحداث الكارثية الكبرى[1]. وهكذا، يبدأ لارس فون ترير[2] فيلمه المعنون ميلانخوليا[3] Melancholia بالإعلان عن حدث كارثي مروع. "كارثة"؛ التي تعني حرفيًا "نجم مشؤوم" (باللاتينية -des astrum). في منزل أختها، تحدق جوستين (بطلة العمل) في سماء الليل فترى توهجًا محمرًا، نكتشف فيما بعد أنه كوكب مظلم في طريقه للاصطدام بالأرض. هذا الجسم السماوي، "السودوي"، هو كارثة قد تفضي إلى الموت. ومع ذلك، وفي الوقت نفسه، يمتلك هذا الكوكب تأثير مشع. اسم "الكآبة" يبدو خادعًا هنا لأننا سنعرف أن هذا الكوكب يعالج الاكتئاب رغم ما يبدو عليه من كآبة. حيث

---

(1) لا يقصد المؤلف بالكوارث هنا المصائب التي تقضي على الأخضر واليابس، بل يعني بها الأحداث المزلزلة التي تعصف بكيان الفرد، وتجعله يتجرد من ذاته صوب موضوع الحدث. في تلك الأحداث تتحول الذات من التمركز حول ذاتها إلى التخلي تدريجيًا عنها والاتجاه صوب غيرها. (المترجم).

(2) لارس فون ترير Lars Von Trier مخرج أفلام دنماركي، ومرشح لجائزة الأوسكار، وكاتب سيناريو ومصور سينمائي. عرف كونه مؤسسًا لحركة سينمائية طليعية نشطت بين عامي 1995 و2005، عرفت باسم Dogme 95. وتعتبر ثلاثية أوروبا "Europa" من أشهر أفلامه. عرف لارس فون ترير بأفلامه الصادمة للمشاهد، وفي حوار صحفي لمجلة الفيلم الدنماركية (العدد 66) عبّر عن سعادته "باقتصار معجبي أفلامه على فئة معينة وليس عموم المشاهدين". (المترجم).

(3) ميلانخوليا هو اسم الفيلم الذي يشير إليه المؤلف، والذي اتخذه عنوانًا لهذا الفصل. وقد ترجمناه بالاكتئاب السودوي. وهو مصطلح وضعه الأطباء اليونانيون القدماء لوصف نوع من الاكتئاب المرضي. كان تصورهم للمرض قائمًا على اعتقادهم بأن المشاكل الصحية كلها نابعة من عدم وجود اتزان بين سوائل الجسم المختلفة، واعتبروا أن الاكتئاب السودوي ناتج من زيادة في إفراز العصارة المرارية لذلك جاء المصطلح Melancholia مكونًا من شقين Melas بمعنى "Black" أو أسود و Kholé بمعنى "Bile" أو الحوصلة المرارية وأعراضها تتمثل في حالات الأرق وفقدان الشهية واليأس والسلوك العدواني ووجود بعض الهلوسات والتخيلات المرضية التي قد تؤدي إلى الانتحار. (المترجم).

تتجلى فيه صورة الآخر الأصيل، الذي ينتشل جوستين من مستنقع النرجسية؛ من خلاله، وتحت تأثير كوكب الدمار هذا، تختبر انتعاشًا نفسيًا حقيقيًا.

يعمل إيروس على قهر الاكتئاب كما تعمل العلاقة المتوترة بين الحب والاكتئاب على توجيه السرد الفيلمي من البداية. يستحضر الفيلم في افتتاحيته أوبرا تريستان وإيزولد Tristan und Isolde، التي تؤطره موسيقيًا، توسّلًا بقوة الحب[1]. يُمثل الاكتئاب في الأساس عائقًا أمام الحب. غير أن الفيلم يقدم رؤية بديلة مؤدّاها أن غياب الحب هو الذي يفضي إلى الاكتئاب. فقط الكوكب المشؤوم، يمتلك القدرة الأصيلة على اقتحام جحيم الذات نفسها، فيُحرك الرغبة الإيروتيكية لدى جوستين. يعرض المشهد العاري، عند الصخور على حافة النهر، جسد عاشق، يتوهج بشهوانية هائلة. بفارغ الصبر، تتلوى جوستين في الضوء الأزرق للجسم السماوي القادم بالموت. يُلمح المشهد إلى أن جوستين في الواقع لديها رغبة كبيرة في حدوث التصادم مع الكوكب القاتل. إنها تنتظر حدوث الكارثة كما لو كان ذلك سيؤدي إلى الاندماج الشبقي مع عشيقها. سيتبادر إلى الذهن، حتمًا، الحب الذي أفضى بإيزولد إلى الموت. فمع قدوم الموت، تستسلم إيزولد أيضًا بشغف إلى «عالم- انبعاث الميلاد الكوني». ليس من قبيل الصدفة أن هذا المشهد بالتحديد؛ المشهد الإيروتيكي الوحيد في الفيلم بأكمله، يستحضر مقدمة تريستان وإيزولد مرة أخرى. بطريقة ساحرة، يجسد الفيلم، عبر هذا المشهد، حضور إيروس داخل الموت ونهاية العالم والخلاص.

من المفارقات، أن الاتجاه صوب الموت يعيد جوستين إلى الحياة؛ يجعلها منفتحة على الآخر. بعد تحررها من الأسر النرجسي، تولي جوستين أيضًا عناية كبيرة لأختها وابن أختها. يكمن سحر الفيلم

(1) قصة الحب الحزينة الخالدة التي تأخذ مكانها بجانب قيس وليلى وروميو وجوليت؛ أمير وأميرة حبيبان وتنانين وشراب سحري غامض، تلك هي أسطورة تريستان وإيزولد التي ألهمت ريتشارد فاغنر- Richard Wagner أوبرا إيزولد الخالدة، إحدى أروع المعزوفات في تاريخ الأوبرا. (المترجم).

الحقيقي في تحول جوستين الُمعجز من شخص غارق في الاكتئاب إلى شخص محب. وهكذا يتضح أن سحر الآخر هو أوتوبيا إيروس. يستخدم المخرج اللوحات الكلاسيكية المعروفة لتوجيه السرد الفيلمي على نحو استباقي وتعزيز رمزيات معينة داخله. وهكذا، في التسلسل الافتتاحي السيريالي للفيلم، يستحضر المخرج لوحة بيتر بروغل الصيادين في الجليد The Hunters in the Snow للإيحاء بالكآبة العميقة التي تصاحب الشتاء. وفي الخلفية، يظهر أحد المشاهد الطبيعية محاطًا بالمياه وممتزجًا بلوحة بروغل. يعرض كلا المشهدين دلالات متشابهة، حيث تمتد الكآبة التي تثيرها اللوحة إلى عالم الشخصيات. الصيادون يسيرون بإنهاك كبير صوب البيت، تعلو وجوههم الكآبة ويرتدون ملابس حالكة. كما تضفي الطيور السوداء التي تقف أعالي الأشجار على مشهد الشتاء كآبة مضاعفة. وبالمثل تظهر لافتة البيت، التي تجسد صورة أحد القديسين، معلقة بزاوية حادة وعلى وشك السقوط. ثم تسقط رقائق سوداء محترقة من السماء، كما لو كانت النار قد أحرقت اللوحات. هذا المشهد الشتائي الكئيب يتبعه مشهد يشبه اللوحة؛ حيث تظهر جوستين على طريقة جون إيفرت ميليه[1] John Everett Millais؛ تُمسك إكليلًا من الزهور في يدها، وتطفو على الماء كما لو كانت أوفيليا العاشقة[2].

بعد مشادة مع كلير، تستسلم جوستين لليأس مرة أخرى؛ تتجول نظراتها البائسة حول اللوحات التجريدية لماليفيتش، داخل بعض الكتب الملقاة على الرف. في نوبة من الغضب، تمزّق الكتب، لتضع مكانها صورًا أخرى تصور عواطف إنسانية لا يمكن فهمها.

---

(1) السير جون إيفرت ميليه (1829-1896). رسام إنجليزي ساعد في تأسيس جماعة ما قبل الرفائيلية عام 1848. وتكوّنت هذه الجماعة من الشعراء والرسامين الذين كانوا ينادون بأن يقدم الفن رسالة أخلاقية من خلال الموضوعات الراقية التي يجسدها. تدور معظم رسوماته حول موضوعات أدبية أو دينية. رسم ميليه صورًا مفصلة وواقعية بأسلوب ما قبل الرفائيلية حتى حوالي 1857، ثم غيّر أسلوبه ليرسم صورًا عاطفية شاعت إلى حد كبير؛ ومنها تلك التي استحضرها فيلم ترير. (المترجم).

(2) أوفيليا Ophelia هي شخصية خيالية درامية ابتكرها وليم شكسبير بوصفها إحدى الشخصيات الرئيسة في مسرحية هاملت التي كتبها عام 1600. (المترجم).

فقط في هذه اللحظة، فإن افتتاحية تريستان وإيزولد تظهر من جديد. مرة أخرى، إنها مسألة تتعلق بالحب والرغبة والموت. اللوحة الأولى التي تمسكها جوستين هي تلك الخاصة بالصيادين في الجليد. بعدها لوحة أوفيليا لميليه، تليها داود مع رأس غالوت لكارافاجيو، ثم أرض الكوكايين لبروغل، وأخيرًا لوحة لكارل فريدريك هيل تصوّر ظبية بائسة.

تشير أوفيليا الجميلة التي تغوص في الماء فاغرة فمها، نظرتها الشاردة إلى اللامكان كما لو كانت قديسة أو مجذوبة، إلى الاقتراب من إيروس أو الموت مرة أخرى. موت العاشق هاملت وهو محاط بالزهور المتساقطة، مع خلفية من الغناء الأوبرالي الذي يدوّي كصفارات الإنذار؛ مثلما وصف شكسبير هذا الحدث. إن موت أوفيليا هو موتٌ جميل، حبٌ أفضى إلى الموت Liebestod. تظهر في لوحة ميليه زهرة لم يذكرها شكسبير في هاملت: الخشخاش الأحمر؛ تلك التي توحي بالإيروس، والأحلام، والسُكر أيضًا. لوحة كارافاجيو، داود مع رأس غالوت، هي بالمثل صورة للموت والرغبة. على النقيض من ذلك، تصوّر لوحة برغل أرض الكوكايين مُجتمعًا مفعمًا بالإيجابية؛ غارقًا في جحيم نفسه. فيها، تُطوى الأشكال المنتفخة على نحو منبعج، منهكة من تخمتها؛ حتى الصبار يغدو بلا شوك. كما لو كانت الأشكال مصنوعةً من العجين اللين. كل شيء يغدو إيجابيًا فيها بقدر ما يكون صالحًا للأكل والاستهلاك. تُشبه هذه التخمة حفل زفاف مرضى الاكتئاب الذي ظهر في وقت سابق من الفيلم. على نحو بالغ الدلالة، تضع جوستين أرض الكوكايين لبرغل بجوار إحدى الرسوم التوضيحية لويليام بليك، التي تصور عبدًا معلقًا من أضلاعه، لكنه لا يزال حيًا. هنا، العنف الخفي للإيجابية يقف ضد القوة الوحشية للسلبية، التي تستغل وتستنزف. تغادر جوستين المكتبة مباشرة بعد تركها لأحد الكتب على الرف مفتوحًا على لوحة لفريدريك هيل. تمثل الصورة حالة الإيروتيكا، أو التوق إلى الحب، الذي يلمّ بها. ومن الواضح أن لارس فون ترير كان على معرفة وثيقة بأن كارل فريدريك هيل يعاني

من الذهان والاكتئاب. هذه سلسلة من الصور تكشف عن السرد الفيلمي بأكمله. إيروس -الرغبة الإيروتيكية- تقهر الاكتئاب. ينتشلنا من جحيم النفس إلى أتوبيا الآخر، بل وإلى طوباويته في كليته.

في ميلانخوليا، تشبه السماء المروعة تلك القباب السماوية الفارغة التي حدثنا عنها موريس بلانشو بوصفها مشهدًا بدائيًا مميزًا لطفولته. لقد اكتشف أتوبيا الآخر في هذا المشهد الطفولي الذي ظل محفورًا بذاكرته. لنتخيل هذا الطفل -هل يبلغ من العمر سبع سنوات أم ثمان؛ ربما؟ يقف جوار النافذة، يسحب جزءًا من الستار، وينظر من خلاله:

ماذا يحدث بعد ذلك: السماء، السماء نفسها وقد انفتحت بغتة، حالكة الظلمة ومطلقة الفراغ، تكشف عن... هذا الغياب الذي فقده الجميع دائمًا وإلى الأبد...-... الدوار الناتج عن معرفة أن لا شيء يكون على النحو الذي به يكون، وأنها المطلق الذي يغلّف كل شيء تحتها. لكن ما لا يمكن توقعه هنا... هو ذلك الشعور بالسعادة الذي يغمر الطفل. الفرح الهائل الذي يمكن أن تشهد عليه الدموع التي تغرق عينيه، والفيض الذي لا ينتهي منها. لا ينبت ببنت شفة. سوف يعيش من الآن فصاعدًا داخل السر دون أن يذرف مزيدًا من الدموع[1].

الطفل الذي يصفه بلانشو يشعر بالذهول نتيجة ما شاهده من لا محدودية للسماء الحالكة؛ لا محدودية تسحبه للتخارج من نفسه Entinnerlicht إلى الفضاء اللانهائي، إنه يذوب ويستنزف. إن الحدث الكارثي Ereignis؛ هذا الاجتياح الخارجي والحضور الآخر في كليته، يتكشف فقط مع تجريد الذات من ذاتيتها Ent-Eignis، وإبطال الملكية وزحزحتها من مركزيتها؛ أي أنه يتكشف بوصفه موتًا: "فضاء السماء: الكارثة كانسحاب خارج المأوى الواقعي"[2].

(1) Maurice Blanchot, [... Absolute Leere Des Himmels ...], In: Die Andere Urszene, Hrsg. Von M. Coelen Und F. Ensslin, Berlin 2008, S. 19.

(2) Maurice Blanchot, Die Schrift Des Desasters, München 2005, S. 176.

ومع ذلك، فإن الكارثة تملأ الطفل «بابتهاجٍ لا حدود له»؛ إنه ابتهاج الغياب من الواقع. وهنا تكمن جدلية الكارثة، التي تؤسّس أيضًا للميلانخوليا. تتحول الكارثة المباغتة في لمحة من البصر إلى خلاص.

أن تكون غير قادر على أن تكون قادرًا !

يهيمن على مجتمع الإنجاز بالكامل نموذج الفعل التحفيزي -على عكس المجتمع العقابي، الذي يقرّر المحظورات، ويعمل على نشرها. فبعد نقطة معينة تصل الإنتاجية إلى حدها الأقصى المُتخم. لهذا من أجل مضاعفة تلك الإنتاجية، تعمل الأنظمة الرأسمالية على ترسيخ فكرة القدرة داخل المجتمعات (أنك تقدر على إنجاز ما هو أكثر حتى تحصل على ما هو أفضل). والحال أن الدعوة إلى التحفيز والمبادرة والإقدام يمكن استثمارها بشكل أكثر فعالية من إصدار الأوامر السلطوية واستخدام أدوات العقاب المختلفة. من المفترض أن تتمتع ذات الإنجاز، وفقًا لهذا التصور، بالحرية كونها مسؤولة عن نفسها ومتحررة تمامًا من تحكم الآخر واستغلاله. ومع ذلك، فإن الذات تفتقد الحرية الفعلية كونها مُشاركة في الاستغلال الذاتي لنفسها. وهي تقوم بذلك بمحض إرادتها. إن الذات المستغَلة هي نفسها المستغِلة. ذات الإنجاز هي المجرم والضحية في الوقت ذاته. كما يترسخ الاستغلال التلقائي على اعتبار كونه أكثر فعالية من استغلال الآخر، لأن ثمة شعورًا بالحرية يصاحبه. وهذا يجعل الاستغلال ممكنًا دون هيمنة مباشرة من طرف على طرف آخر.

يلاحظ فوكو أن الاقتصاد النيوليبرالي[1] الجديد لا يستوطن

---

(1) النيوليبرالية هي أيديولوجيا مبنية على الليبرالية الاقتصادية التي هي المكوّن الاقتصادي لليبرالية الكلاسيكية، والذي يمثل تأييد الرأسمالية المطلقة وعدم تدخل الدولة في الاقتصاد ركيزتين رئيستين لها.

يشير تعبير "النيوليبرالية" إلى تبنّي سياسة اقتصادية تقلل من دور الدولة وتزيد من دور القطاع الخاص قدر المستطاع، وتسعى النيوليبرالية لتحويل السيطرة على الاقتصاد من الحكومة إلى القطاع الخاص بدعوى أن ذلك يزيد من كفاءة الحكومة ويحسّن الحالة الاقتصادية للبلد.

مجتمعًا تأديبيًا، حيث لم تعد الذوات التي تدير نفسها بنفسها ذواتًا ملاءمة لفكرة المجتمع التأديبي[1]. ومع ذلك فقد فشل في ملاحظة أن تلك الذوات لا تتمتع بالحرية على الإطلاق: الذات التي تدير نفسها بنفسها لا تفكر في حريتها إلا لكي تستغل نفسها. يتبنّى فوكو موقفًا إيجابيًا تجاه النيوليبرالية. فعلى نحو غير نقدي، يفترض أن النظام النيوليبرالي، نظام «الدولة اللامركزية» أو «الحكومة المصغرة»[2]، والذي يُفصح عن ذاته بوصفه نظامًا لإدارة الحريات[3]؛ يتيح الحرية المدنية Bürgerliche Freiheit. غير أن فوكو قد فشل في ملاحظة بنية العنف والإكراه اللذين يفرضهما مبدأ الحرية داخل المجتمعات النيوليبرالية. وتبعًا لذلك، يفسّر فوكو الحرية من منطلق كون المرء حرًا: "سأُنتج ما تحتاجه لتكون حرًا. وسأسعى لكي تكون حرًا في أن تكون حرًا"[4]. إن مقولة الحرية النيوليبرالية تجد طريقها نحو السقوط في حتمية المفارقة؛ كونوا أحرارًا وفي الوقت ذاته تغرق ذات-الإنجاز في الاكتئاب والإرهاق. على الرغم من أن «أخلاقيات الذات» لدى فوكو تعارض القمع السياسي والاستغلال القهري بشكل عام، فإنها تتغاضى عن عنف الحرية الذي يقوم عليه الاستغلال التلقائي.

بمقدورك إنتاج قهرٍ لا حدود له، عندما تقوم ذات-الإنجاز بتفتيت نفسها بنفسها إلى قطع متناثرة. ولأنه يظهر في سياق مناخ يدّعي الحرية، لا يتم الاعتراف بالقهر المولّد ذاتيًا على أنه كذلك بالفعل. حيث يمكنك ممارسة قيود أكبر مما يجب. إن القهر

يرمز هذا التعبير عادة إلى السياسات الرأسمالية المطلقة وتأييد اقتصاد عدم التدخل وتقليص القطاع العام إلى أدنى حد والسماح بأقصى حرية في السوق، ويستخدمه بعض اليساريين كتعبير ازدرائي لما قد يعتبره بعضهم خطة لنشر الرأسمالية الأمريكية في العالم، من جهة أخرى يعتبر بعض المحافظين والليبرتاريين هذا التعبير خاصًا باليساريين يستخدمونه لتشويه فكرة السوق الحر.
وللفظ "النيوليبرالية" مدلول قديم انقرض استعماله حاليًا وهو الذي أطلقه الاقتصادي الألماني ألكسندر روستوف على الليبرالية الاشتراكية، وهو أول من اقترح الشكل الألماني لهذا التوجه الاقتصادي. (المترجم)

(1) Michel Foucault, Die Geburt Der Biopolitik. Geschichte Der Gouvernementalität Ii, Frankfurt A. M. 2006, S. 314.

(2) Ebd., S. 63.

(3) Ebd., S. 97.

(4) Ebd.

التلقائي يُنتج تدميرًا للذات أكثر مما ينتجه القهر الغيري، لأنه لا توجد وسيلة تقاوم بها الـذات نفسها. يخفي النظام النيوليبرالي بنيته القهرية وراء الحرية الظاهرة للفرد الواحد، الذي لم يعد يفهم نفسه على أنه ذات مُستعبدة «ذات خاضعة لـ»، بل كمشروع فردي في عملية لتحقيق نفسه (Entwerfendes Projekt). ذلك هو خداعه: الآن، كل من فشل في مشروعه يكون على خطأ، ويتوجب عليه أن يحمل الذنب بمفرده. لا يمكن النظر إلى أي شخص آخر بوصفه مسؤولًا عن هذا الفشل. ولا توجد أي إمكانية للعفو أو العون أو التكفير. وبهذه الطريقة، لا تكون الأزمة، بالنسبة لذات الإنجاز، على مستوى الديون الواجب سدادها فقط، بل ستكون الأزمة مصحوبة بمحاولات مستميتة للإرضاء كذلك.

إن المساعدة في الوفاء بالديون، المالية والنفسية، والإرضاء على حدٍّ سواء يفترضان الآخر. وعدم وجود علاقة مُلزمة مع الآخر هو الشرط المتعالي لأزمات الإرضاء والديون. مثل هذه الأزمات تكشف بوضوح أن الرأسمالية، على عكس الاعتقاد السائد (على سبيل المثال ما ذهب إليه بنيامين)، لا يمكن النظر إليها بوصفها ديانة، لأن الدين لا بدّ أن يعمل من خلال فكرتي الديون (الذنوب) والتكفير (العفو). لكن الرأسمالية تعمل فقط مع الديون والعجز. إنها لا توفر أي إمكانية للتكفير؛ الذي من شأنه العمل على تحرير المدين من ديونه. استحالة التحرر من الديون والوفاء بها هما المسؤولان أيضًا عن اكتئاب الـذات داخل مجتمع الإنجاز المعاصر. جنبًا إلى جنب مع الإرهـاق، يُمثل الاكتئاب عجزًا لا يمكن معالجته للاستطاعة والـقـدرة، أي إنـه بمثابة إفـلاس نفـسي. حـرفيًّا، يشير مصطلح "الإفلاس" (من الأصل اللاتيني Solvere) إلى استحالة سداد الدين.

إن الإيروس هو علاقة مع الآخر تقع خارج دائرة الإنجاز والأداء والقدرة. تمثل القدرة على عدم القدرة Nicht-Können-Können النظير السلبي له. سلبية الآخر؛ أي سحره، الذي يفلت من الإحاطة الشاملة به، هي التي تشكل خبرة الإيروس: "يحمل الآخر الغيرية

بوصفها جوهرًا له. وهذا هو السبب في أننا نبحث عن تلك الغيرية داخل العلاقة الأصلية المطلقة لإيـروس، وهـي علاقة يستحيل ترجمتها إلى علاقات سلطوية"[1]. إن القدرة المطلقة للذات هي على وجه التحديد ما يفضي إلى تدمير الآخر. أما العلاقة الناجحة مع الآخر فإنها تظل داخل منطقة اللاقدرة. فقط عن طريق أن تكون قادرًا على أن تكون غير قادر يمكن للآخر أن يظهر:

هل يمكن وصف العلاقة التي تربط الأنا بالآخر، عبر الإيروس، بأنها قائمة على الندّية؟ الجواب مرة أخـرى، نعم. وإذا تبنّى المرء مصطلحات الأوصاف الحالية، إذا أراد أن يصف الإيروس بمصطلح «استيعاب» أو «امتلاك» أو «معرفة» فإنه سيخفق تمامًا في فهم الآخر. والحق أنه لا يوجد شيء من هذا كله داخل الإيروس. إذا كان بوسع المرء أن يمتلك الآخر، ويدركه، ويعرفه، فلن يكون ثمة آخر. التملك والمعرفة والاستيعاب مرادفات للسلطة[2].

اليوم، يُدمج الحب مع الجنسانية في وحـدة واحـدة، وعلى نفس المنوال، يتم إخضاعه للأوامر من أجل القيام به. لقد غدا الجنس نوعًا من الإنجاز والأداء كما لو كان شكلًا من أشكال رأس المال المطلوب مضاعفته. يغدو الجسم، بقيمه المعروضة، مجرد سلعة. في الوقت نفسه، يجري تحويل الرغبة الجنسية لدى الآخر إلى موضوع للشراء. وعندما يجرد الآخر من آخريته، لا يمكن للمرء أن يحب؛ يمكن للمرء أن يُستهلك فقط. إلى هذا الحد، لم يعد الآخر شخصًا؛ بدلًا من ذلك، يتم تجزئته (هو أو هي) إلى قطع جنسية مهشمة. وفي النهاية لا يمكن النظر إلى الهوية الجنسية الذاتية بوصفها مجرد شيء.

عندما يُنظر إلى الآخـر على أنـه كائن جنسي، تأخذ «المسافة الأولية» (Urdistanz) في التآكل؛ يدعي مارتن بوبر أن هذه المسافة

(1) Emmanuel Lévinas, Die Zeit Und Der Andere, Hamburg 1984 S. 58.

(2) Ebd. S. 61.

هي بمثابة "مبدأ للوجود الإنساني" على نحو مطلق، كما تشكّل الشرط المتعالي لأية غيرية قائمة على الإطلاق[1]. «المسافة الأولية» تمنع الوجود الآخر من التدهور ليغدو شيئًا؛ يشار إليه بأداة الإشارة «هذا es»، بدلًا من «أنت du». من المستحيل أن يمتلك المرء علاقة إنسانية حقيقية بوجود يشار إليه بهذا es[2]. إن المسافة الأولية تُبرز المنزلة المتعالية للآخر في آخريته. وعلى هذا النحو تمامًا يمكن وضع فكرة الآخر في المكانة اللائقة بها. يمكن للمرء استدعاء الموضوع الجنسي أو الخروج منه، لكن في الحالتين لا يتعامل مع الآخر في آخريته بل كموضوع للإثارة الجنسية فقط. ليس للجسم الجنسي أيضًا «سيماء»، وهي الخاصية التي تشكل مفهوم الغيرية: المسافة المطلوبة لآخرية الآخر.

تختفي المهابة واللياقة والانضباط، في عالم اليوم على نحو أكثر وأكثر؛ وهي قيم الحفاظ على المسافة الفاصلة بين الأنا والآخر. وهذا يعني أن القدرة على خبرة الآخر وفق شروطه وفي آخريته غدت مفتقدة. فعن طريق وسائل التواصل الاجتماعي، نسعى إلى تقريب الآخر قدر الإمكان، وملء أي مسافة بيننا وبينه، لتوليد الشعور بالقرب. لكن هذا لا يعني أننا نملك الكثير منه؛ بدلًا من ذلك، نحن ندفع الآخر للاختفاء. القرب يكون سلبيًا بقدر ما يسجل البعد بداخله. ولكن الآن، يجري القضاء تمامًا على المسافة وعلى البعد. ولا يفضي هذا إلى القرب بقدر ما يلغيه. فبدلًا من القرب يحدث الازدحام. يقوم القرب بالفعل عبر طرق سلبية. لذلك، يسكنه التوتر. في المقابل، يسلك الازدحام مسلكًا إيجابيًا. قوة السلبية تكمن في حقيقة أن الأشياء والأحداث تنتعش بدقة من قبل نقيضها. الإيجابية المحضة تفتقر إلى أي قوة تحريك من هذا القبيل.

اليوم، يتم التعامل مع الحب بوصفه صيغة للمتعة. قبل كل شيء، لابد أن يولد الحب مشاعر ممتعة. لم يعد مرادفًا للحبكة

---

(1) Martin Buber, Urdistanz Und Beziehung, Heidelberg 1978.

(2) في الألمانية Es تكافئ It في الإنجليزية و"هذا" في العربية. (المترجم).

أو السرد أو الدراما؛ فقط للاهتياج العاطفي والإثارة. إنه يخلو من سلبية الإصابة أو الجرح أو الانهيار. السقوط (في الحب) هو فعل سلبي في طبيعته للغاية. وتلك السلبية بالتحديد هي التي تشكل الحب: «الحب ليس احتمالًا، وليس نتاجًا لمبادرتنا، هو يحدث في الواقع بلا سبب»[1]. إن مجتمع الإنجاز، الذي تهيمن عليه القدرة، وحيث يكون كل شيء ممكنًا وكل شيء يحدث كمبادرة ومشروع، لا يستطيع الوصول إلى الحب من منطلق كونه محرضًا للعاطفة ومهاجمًا لها في عرينها.

يشمل مبدأ الأداء الذي يهيمن على جميع مجالات الحياة اليوم أيضًا الحب والجنسانية. وهكذا، أفصحت بطلة الرواية الأكثر مبيعًا خمسون ظلاً من غراي Fifty Shades of Gray عن دهشتها عندما فسر لها شريكها عن علاقته بها على أنها "عرض عمل، له ساعات محددة ووصفًا وظيفيًا فضلًا عن بعض الإجراءات التقشفية القاسية"[2]. وفقًا لذلك، فإن بنود «الاتفاقية» التي تعهدت «البطلة المستسلمة» بأخذها في الاعتبار تشمل الكثير من التمارين الرياضية والوجبات الصحية والراحة الكافية. لا يُسمح لها بتناول أي شيء غير الفاكهة بين الوجبات. يجب عليها تجنب استهلاك الكحول بإفراط أو التدخين أو تعاطي المخدرات. حتى الأوضاع الحميمية وأشكال الممارسة لابد أن تأتي متوافقة مع التوصيات الصحية. كما تحظر بنود الاتفاقية أي شكل من أشكال السلبية. وهكذا، فإن البطل يشترط «أن تبقي نظيفة وناعمة في كافة الأوقات»[3]. الممارسات السادية والمازوخية التي تصفها الرواية هي شكل من أشكال التسلية الجنسية. إنهما يفتقران إلى سلبية تخطي الحدود، كما يحدث في أعمال جورج باتاي الإيروتيكية. وبالتالي، يقرر الشركاء مقدمًا أنهم لن يتجاوزوا «الحدود الصارمة». تشتمل الضمانات المزعومة على شرط ينص على أن الأفعال لا تتجاوز حدود معينة. كما يشير

---

(1) Emmanuel Lévinas, Die Zeit Und Der Andere, A.A.O., S. 56.

(2) E. L. James, Shades of Grey, München 2012, S. 191.

(3) Ebd., S. 412.

الاستخدام المفرط لصفة «لذيذة» طوال الرواية إلى إضفاء روح الإيجابية على كل الأفعال، والتي تحول كل شيء إلى صيغة للتمتع والاستهلاك. حتى التعذيب يمكن أن يكون «لذيذًا» في «خمسين ظلًا من غراي». هذا العالم من الإيجابية يعترف فقط بالأشياء التي يمكن أن تُستهلك. ومن المفترض أن يكون الألم نفسه ممتعًا. هنا، ليس ثمة مكان على الإطلاق للسلبية، التي، وفقًا لهيغل، تتجلى في المعاناة[1].

إن الحاضر الذي يبقى تحت تصرّف المرء هو راهنية الشيء نفسه. في المقابل، يظل المستقبل مفتوحًا على الحدث ليحمل خيارات عدة. وفي حين أن جزءًا من علاقتنا بالآخر يرتبط بتصوراتنا المستقبلية عنه واهتماماتنا المنصبة حوله، حيث لا يمكن استيعابه بلغة النفس، فإن عالمنا الراهن، يتخلص من المستقبل كسلبية في علاقتنا بالآخر، ويؤسس نفسه في حاضرٍ محصّن يستبعد كل كارثة. إن الذاكرة ليست أداة بسيطة للاسترجاع، والتي تجعل الماضي حاضرًا مرة أخرى أمام المرء. في الذاكرة، كل شيء يتغير باستمرار. إنها عملية تقدّمية حية وسردية[2]. ومن هذا المنطلق تختلف عن تخزين البيانات. تخزين البيانات التكنولوجية هي محاولة لتجميع أحداث الحياة بأكملها في مجموعة من الرقائق، التي تكون بلا زمن.

---

(1) خمسون ظلاً من غراي (بالإنجليزية: Fifty Shades Of Grey) هي رواية رومانسية من تأليف الكاتبة البريطانية إي. أل. جيمس. الرواية هي الأولى ضمن «ثلاثية خمسين درجة» التي ترصد بتعمق العلاقة بين خريجة جامعية حديثة، أناستازيا ستيل، ورجل الأعمال الشاب الملياردير كريستيان غراي. عرفت الرواية بمشاهدها الإغرائية الصريحة التي تتضمن ممارسات جنسية تنطوي على العبودية/ الانضباط والهيمنة/ الخضوع والسادية/ المازوخية. تربعت الرواية على قوائم الكتب الأكثر مبيعًا حول العالم، من ضمنها الولايات المتحدة والمملكة المتحدة. باعت السلسلة أكثر من 100 مليون نسخة عالميًا، وترجمت إلى 52 لغة، وسجلت رقمًا قياسيًا في بريطانيا بكونها أسرع كتاب جيب تم تداوله على الإطلاق. لكن الاستقبال النقدي للرواية جاء سلبيًا في معظمه. وقد تحولت الرواية إلى فيلم من إنتاج ستوديوهات يونيفيرسال في العام 2015. (المترجم).

(2) يكتب فرويد لفيلهلم فلايس: "كما تعلم، إنني أعمل على افتراض أن آليتنا النفسية قد تأسست عبر طبقات، من وقت لآخر، يعاد ترتيب المواد الحالية مع الذكريات الماضوية وفقًا للعلاقات الجديدة. وبالتالي فإن الشيء الجديد في نظريتي هو التأكيد على أن الذاكرة ليست بسيطة ولكنها متعددة، وقد صيغت في أنواع مختلفة من العلامات". انظر:

Sigmund Freud, Briefe An Wilhelm Fließ. 1887-1904, Hrsg. Von J.M. Masson, Frankfurt A. M. 1986, S. 173

وهكذا، يسود الحاضر الكلي اليوم. إنها تلغي اللحظة التي لا يمكن استرجاعها. إن الزمن بلا لحظات هو مجرد قيم عددية مضافة تنتفي معها أي ديمومة. بوصفه زمنًا للنقرة، التي تكون على لوحة المفاتيح وشاشات اللمس، فإنه يفتقر إلى القرار والتصميم. غمضة عين تسفر عن إشارة ونقرة.

ترتبط الرغبة الإيروتيكية بغياب خاص للآخر؛ ليس غياب الفراغ، بل «غياب في أفق المستقبل»؛ المستقبل الذي هو زمن للآخر. إن تجميع الحاضر بوصفه وقتًا للشيء نفسه يقضي على الغياب، الذي هو شرط لحضور الآخر. يفسر ليفيناس العناق والمتعة كصفات للرغبة الإيروتيكية. سلبية الغياب ضرورية لكليهما. والمداعبة هي «لعبة تمتلك شيئًا ينزلق بعيدًا»[1]. تصل إلى ما يختفي في المستقبل بلا نهاية. رغبتها تتغذى على ما لم يكن موجودًا بعد. إن غياب الآخر في غمرة المشاعر المشتركة هو ما يشكل عمق اللذة وشدتها. إن الحب الذي لا يعني، في عالم اليوم، أكثر من الحاجة والإشباع والتمتع، غير متوافق مع انسحاب الآخر واستبعاده. فالمجتمع، بوصفه محرك بحث، آلة للاستهلاك، يقضي على الرغبة في ما هو غائب؛ ما لا يمكن العثور والاستحواذ عليه، واستهلاكه. ومع ذلك، فإن الإيروس لا يُستثار إلا في ضوء «سيماء الوجه» التي «تهب الآخر الوجود وتُخفيه في لعبة مزدوجة لا تنتهي»[2]. تقف «سيماء الوجه» في معارضة تامة مع «الوجه الخالص» الذي لا يحمل أي أسرار، والذي يظهر بورنوغرافيًا في عريّه، ويسلّم نفسه إلى العرض الكامل والاستهلاك.

على الرغم من أن ليفيناس لا يلمح إلى المجال الإيروتيكي الذي يعبر عن نفسه في نوع من الجموح والجنون، فإن أخلاقيات الإيروس لديه تشير بشكل لا لبس فيه إلى سلبية الآخر بوصفه: مقدسًا، وسحريًا، وهو ما يختفي في مجتمع اليوم النرجسي على

(1) Lévinas, Die Zeit Und Der Andere, A.A.O., S. 60.

(2) Ebd., S. 50.

نحو كامل. علاوة على ذلك، يمكن إعادة صياغة أخلاقيات ليفيناس عـن «الإيـروس» بوصفها نوعًـا مـن المقـاومـة لضياع الشخصية الاقتصادية للطرف الآخـر. فالآخر ليس هو ذلك المختلف القابل للاستهلاك. تسعى الرأسمالية إلى التخلص من الآخـر في كلّيته من أجل إخضاع كل شيء للاستهلاك. ومع ذلك يمثل إيروس عائقًا أمام فكرة الاستهلاك. وهو يعوق، على هذا النحو، قيمة التبادل. لا تعترف الآخرية بفكرة ضبط الحسابات وإدارتها. وليس لها موضع في رصيد الدين والائتمان.

الحياة العارية

يجسّد الخنزير الذي قتل أدونيس بأنيابه النزعة الإيروتيكية، والتي تعبر عن نفسها في جموح وتهور. بعد قتل أدونيس، قيل إن الخنزير لم يكن يقصد إلحاق الضرر بالشاب الجميل بل كان يسعى لعناقه فقط[1]. في تعليقه على مأدبة أفلاطون يصف مارسيليو فيسينو «الأعين الإيروتيكية» erotikon omma للمحبين[2]. مثل أنياب الخنزير التي ألحقت الضرر وأفضت إلى موت أدونيس، فإن مثل هذه النظرة يقودها شغفٌ قاتل: «عبر عيونك التي تقتحمني تنزلق داخل أعماق قلبي، أهتاج من داخلي كأن النار تجري في نخاعي. لهذا أطلب الرحمة لأنني أموت بسببك»[3]. هنا، حيث الدم يعمل وسيلة للاتصال الإيروتيكي، يحدث نوع من عمليات الانتقال بين عيون الحبيب والمحبوب:

(1) وفقًا للأسطورة الإغريقية كان أدونيس يحب الصيد، فقضى الكثير من الوقت لممارسة هوايته عندما كان بصحبة أفروديت، وكانت الإلهة ترافقه خوفًا عليه ومن أجل حمايته. خلال إحدى هذه الرحلات في منطقة أفقا، بالقرب من مدينة جبيل (بيبلوس)، خرج أدونيس من دون أفروديت التي كانت متجهة نحو قبرص، ووقع على خنزير بري وأصابه بأحد رماحه من دون أن يقضي عليه، فهجم الخنزير على أدونيس وجرحه جرحًا عميقًا في قدمه. عانى أدونيس من جراحه، ووصل صوت تنهداته إلى أذن أفروديت، فسارعت بالعودة الى جانب عشيقها وحاولت إنقاذه من دون جدوى. سالت دماء أدونيس على الأرض، واندمجت مع دموع الإلهة فانبثقت زهرة حمراء من التراب، سُميت من بعدها بشقائق النعمان. واستمر تدفق دمه نحو النهر القريب الذي صُبِغت مياهه باللون الأحمر حتى مصبه في البحر المتوسط. عُرِف النهر، منذ ذلك الحين، بنهر أدونيس، وجرَت التقاليد بإقامة طقوس دينية تذكارية لهذه الحادثة، في كل بداية ربيع، من خلال تنظيم احتفالات كبيرة «الأدونيسيات». (المترجم)

(2) Phaidros, 253e

(3) Marsilio Ficino, Über Die Liebe Oder Platons Gastmahl, Hamburg 2004, S. 327.

فكما تنعكس الريح أو الصوت -إن وقع على الأسطح الصلدة الملساء- في اتجاه مخالف لتعود مرتدة إلى نقطة بدايتها، فكذلك يكون التيار الصادر عن الجمال، فهو ينعكس ويعود مرة أخرى إلى مصدره عن طريق الأعين، ذلك الطريق الطبيعي المؤدي إلى النفس بذلك الفيض الذي ينعش منابت الريش فيرويها وينمو الريش، وتمتلئ نفس المحبوب بدورها حبًّا[1].

كما لنا أن نتخيل كان التواصل الجنسي في العصور القديمة نوعًا من القبول. وفقًا لفيسينو Ficino[2]، الحب هو "أخطر مرض على الإطلاق"؛ هو "التحول"، إنه "يأخذ من الإنسان ما هو خاص به ليحوّله إلى شخص من طبيعة أخرى"[3]. هذه الإصابات والتحولات هي التي تشكل سلبيته، وهي ذاتها التي تختفي اليوم تمامًا، عبر مضاعفة الإيجابية وترويض الحب. حيث يظل الشخص أسيرًا في جحيم نفسه، ويسعى فقط لتأكيده في الآخر.

تدعي إيفا إيللوز في كتابها استهلاك الرومانسية Konsum der Romantik أن الحب أصبح الآن "نسويًا". فالصفات المستخدمة لوصف مشاهد الحب الرومانسية، "لطيفة"، "حميمية"، "هادئة"، "مريحة"، "جذابة"، "رقيقة" وما إلى ذلك، هي "صفات أنثوية على نحو واضح". الصورة السائدة للحب الرومانسي تجعل الرجال والنساء على حد سواء يحتلّون مجالًا نسويًا من المشاعر[4]. ولكن خلافًا لتشخيص إيللوز، فإن الحب لا يمكن «تأنيثه» بكل بساطة. بل إنه، في سياق إضفاء القيم الإيجابية على كافة مجالات

(1) Ebd., S. 329.

(2) مارسيليو فيسينو (19 أكتوبر 1433 - 1 أكتوبر 1499) أحد الفلاسفة الإنسانيين الأكثر نفوذًا في أوائل عصر النهضة الإيطالية وأحد علماء الفلك ومحيي الأفلاطونية الحديثة، وكان على اتصال مع كل مفكر أكاديمي وكاتب رئيسي في يومه، وكان أول مترجم لأعمال أفلاطون إلى اللغة اللاتينية. وكان صاحب أكاديمية فلورنسا التي كانت محاولة لإحياء مدرسة أفلاطون ذات تأثير كبير على اتجاه وفحوى عصر النهضة الإيطالية وتطور الفلسفة الأوروبية. (المترجم)

(3) Ebd., S. 331.

(4) Eva Illouz, Der Konsum Der Romantik. Liebe Und Die Kulturellen Widersprüche Des Kapitalismus, Frankfurt A. M. 2003, S. 99.

الحياة، يتم تدجينه في صيغة للمستهلك خالية من المخاطر وتفتقد للجرأة، دون تهور أو اندفاع. يتم تجنّب كل سلبية، كل شعور سلبي. فالعاطفة والمعاناة يفسحان المجال لمشاعر ممتعة وإثارة غير مأمونة العواقب. في عصر «اللقطة الخاطفة»، واللقاءات العرضية، والجنس كوسيلة لتخفيف التوتر، تفقد الحياة الجنسية كل سلبيتها أيضًا. إن الغياب التام للسلبية يؤدي إلى اختزال الحب كموضوع للاستهلاك، وهو أمر يتعلق بحساب اللذات، حيث تفسح الرغبة في الآخر المجال أمام تحقيق متعة الذات، بهدف الحصول على الالتصاق الحميمي الباهت والمريح عبر التطابق التام بين الأنا والآخر. من هنا يفتقر الحبّ الحديث إلى كل ما من شأنه أن ينتمي إلى السمو والتعالي.

تصِف جدلية هيغل للسيد والعبد فكرة النضال من أجل الحياة والموت. الطرف الذي يخرج كسيد لا يخاف الموت. الرغبة في الحرية، ونيل الاعتراف، والسلطة تستنهض السيد لتجاوز الاهتمام بالحياة العارية. إن الخوف من الموت هو ما يدفع العبد مستقبلًا إلى إخضاع نفسه للآخر. حيث يفضل العبودية على التهديد بالموت، يتمسك العبد بالحياة العارية. التفوق المادي لا يحدد نتائج الصراع. بدلًا من ذلك، فإن ما يثبت بوصفه عنصرًا للحسم في هذا الجدل هو «القدرة على الموت»[1]، أو إمكانية الموت. أولئك الذين لا يملكون الحرية التي من الممكن أن تكلفهم حياتهم Freiheit zum Tod لا يملكون المخاطرة بحياتهم. وبدلًا من "مواصلتهم للقتال حتى الموت" Mit Sich Selbst Bis Auf Den Tod Zu Gehen، فإنهم "يفضلون أن يظلّوا وحدهم داخل الموت" An Sich Selbst Innerhalb Des Todes Stehen[2]. العبد لا يجازف بأي مخاطرة قد تفضي إلى الموت، وبالتالي يصبح تابعًا ذليلًا. لكن مواجهتك

---

(1) Vgl. G. W. F. Hegel, Schriften Zur Politik Und Rechtsphilosophie, Sämtliche Werke, Hrsg. Von G. Lasson, Bd. Vii, Hamburg 1913, S. 370.

(2) Hegel, Jenenser Realphilosophie I, Hrsg. V. J. Hoffmeister, Leipzig 1932, S. 229.

للموت، الذي يتسلل خلسة كاللص، مبتسمًا سيتمخض عنه ميلاد سيد، فالموت يكره المقاتل بقدر ما يكره المنتصر[1].

إن إيروس بما يمتلكه من جموح وتجاوز لما هو قائم، ينكر كل من العمل والحياة العارية. وهكذا يثبت العبد، الذي يتشبث بالحياة والعمل، أنه غير قادر على امتلاك الخبرة الإيروتيكية؛ الرغبة الإيروتيكية. إن ذات الإنجاز في عالم اليوم هي المكافئ النموذجي لعبد هيغل من كافة الجوانب، باستثناء حقيقة أنه لا يعمل من أجل السيد، بل يستغل نفسه بمحض إرادته. كشخص متعهد بذاته ويدير نفسه بنفسه، يغدو هو السيد والعبد في آن واحد. القضية هنا تتعلق بوحدة مصيرية لم يرها هيغل في تحليله لجدلية السيد والعبد. الذات التي تستغل نفسها على نحو تلقائي تكون مقيدة بوصفها ذاتًا مستغلة من قبل آخر. إذا فهمنا تحليل السيد والعبد بوصفه تأريخًا للحرية، فلن يكون هناك حديث عن «نهاية التاريخ»، لأننا ما زلنا بعيدين عن أن نكون أحرارًا. وفقًا لهذا المنطق، سنشهد مرحلة جديدة من التاريخ عندما يشكل العبد والسيد نوعًا من الوحدة. هذا يعني أننا سواء كنا سادة أم عبيدًا فسنكون مستعبدين، نعتقد في كوننا سادة لا بشرًا أحرارًا سيتحققون واقعيًا في نهاية التاريخ. التاريخ، الذي يُفهم على أنه تاريخ للحرية، لم ينته بعد. لن ينتهي الأمر إلا إذا كنا أحرارًا بالفعل؛ إذا لم نكن سادة أو عبيدًا: لا سادة مستعبدين ولا عبيدًا يعتقدون أنفسهم سادة.

إن الرأسمالية تجعل الحياة العارية مطلقة. ولا يتمثل الهدف الرئيس لها في الوصول إلى حياة جيدة. إن التراكم والنمو القهريين للرأسمالية موجهان على وجه التحديد ضد الموت، الذي يعتبر خسارة مطلقة. وفقًا لأرسطو، التراكم المحض لرأس المال لا يوفر حياة جيدة؛ فقط هو مكرس بالكامل من أجل الحياة العارية:

(1) Friedrich Nietzsche, Also Sprach Zarathustra, Kritische Gesamtausgabe, 5. Abteilung, 1. Band, S. 14.

لذلك يعتقد بعض الناس أن هذه هي مهمة إدارة الأسرة، ويواصلون الاعتقاد في أنهم يجب أن يحتفظوا بمخزوناتهم من النقود أو يراكموها بلا حدود. غير أن السبب في هذا الميل أو الاستعداد هو أنهم منشغلون بالعيش، وليس بالعيش على نحو جيد[1].

تفترض الرأسمالية والإنتاج أبعاذا لا حصر لها عبر القضاء على البُعد الخاص بالحياة الطيبة. إن حركة رأس المال المتسارعة أكثر فأكثر، لا تستقيم إلا عبر القضاء على كل المعاني الخاصة بالوجهة والاتجاه. وهذا هو فحش الرأسمالية.

في الواقع، وعكس ما هو شائع، تقبل فلسفة هيغل الآخر على نحو يتجاوز نظيره لدى بعض الفلاسفة الآخرين. ولا يمكن غض الطرف عن تلك الحساسية التي تبديها فلسفته، فهي سمة مميزة لها. يجب على المرء أن يقرأ هيغل بشكل مختلف عن تلك الطريقة التي قرأه بها دريدا ودولوز وحتى جورج باتاي[2]. إذ بحسب طريقتهم في القراءة يشير المطلق إلى الوحدة القهرية والشمولية ولا يفسح مجالًا للآخر أو المختلف. غير أن المطلق لدى هيغل كان ممثلًا

---

(1) Aristoteles, Politik, 1257b.

(2) كان هيغل نموذجًا للفيلسوف الذي اجتمعت في فكره كل المقولات التي جاء فلاسفة ما بعد البنيوية لتبنّي عكسها، فقد كان بالنسبة لهم مثالًا للمفكر السلطوي الذي أراد أن يحكم مستقبل الفلسفة وهو يرقد في قبره. ومع ذلك فقد تضمنت الهيغلية إحدى اللحظات الثورية، التي رأى فيها فلاسفة ما بعد البنيوية إمكانية لبداية جديدة، وهي مفهومه عن التناقض أو السلب؛ الطرف الثاني في قانون الجدل. لقد احتل التناقض مكانة بارزة في النسق الهيغلي، بصورة ربما لم يسبق لها مثيل في تاريخ الفلسفة. لكن المشكلة أن لحظة التناقض في هذا النسق سرعان ما تتحول إلى لحظة تطابق وهوية لتدخل في مركب واحد يتلاشى بداخله أي أثر للاختلاف والتناقض، إنها لحظة التطابق بين الشيء ونقيضه، لحظة انتصار الهوية على الاختلاف، والوحدة على التعدد. إن التناقض عند هيغل يشكل جوهر الاختلاف وليس مجرد نمط من أنماطه، وهذا التناقض سرعان ما يرتد نحو التطابق "إن هذا الاختلاف يُقحم عنوة داخل تطابق مسبق، فيقاد نحو هاوية التطابق التي تنحدر به بالضرورة حيث يشاء، وتجعله ينعكس حيث يريد". هكذا رأى فلاسفة ما بعد البنيوية فلسفة هيغل. وقد وجدوا أن مهمتهم تتمثل في تحرير السلب من هيمنة الكل، إطلاق سراحه من داخل النسق، وعدم توقيف عمله بفعل أي تركيب، أو سجنه داخل منطق التعارض. الاعتراف به بوصفه آخر لا بوصفه نقيضًا. هذا الآخر قد يكون كتابة (دريدا) أو رغبة (دولوز) أو حمقى (فوكو). إنه "الانسياب اللانهائي للخارج" (بلانشو). غير أن المؤلف أعلاه يقدم وجهة نظر مخالفة لرؤية فلاسفة ما بعد البنيوية، حيث يرى أن فلسفة هيغل تفسح مجالًا للآخر ولا تقضي على الاختلاف والتعددية. (المترجم).

للحب، قبل أي شيء: «تترسخ تلك المراحل، التي ذكرناها بوصفها الجوهر الأساسي للروح المطلقة، وترتبط ببعضها عبر الحب: عودة الذات من الآخر وتصالحها مع نفسها»[1]. إن الروح المطلقة (أو العقل، Geist بتعبير هيغل) متحررة بطبيعتها، لأن الروح المقيدة هي التي تسعى نحو الانكفاء الذاتي والفوري وتنأى بعيدًا عن الآخر وعن تخارجها. في المقابل، فإن الاعتراف بسلبية الآخر هو ما يميز الروح المطلقة. وفقًا لهيغل، لا يمكن لـ"حياة الروح" أن تكون عارية، وهي لا تسلك مسلك "الانكماش من الموت والرعب من الدمار"؛ بدلًا من ذلك، إنها "حياة تقاوم [الموت] وتحافظ على نفسها فيه"[2]. تكن الروح بداخلها طاقة حيوية هائلة في مواجهة ما يمتلكه الموت من قدرة على الإفناء. المطلق ليس «شيئًا إيجابيًا ينغلق على ذاته ولا يرى العالم من حوله». بدلًا من ذلك، «الروح... تدفع بالسلبية إلى الواجهة وتتلكأ معها»[3]. إنه مطلق لأنه يجرؤ على خوض المغامرة داخل السلبية التخارجية، وهو ما يدمجه، أو، بشكل أكثر دقة، يشمله داخل نفسه. أينما تكون الإيجابية الخالصة، الإيجابية المضاعفة، تختفي الروح.

يعرف هيغل «المطلق» بـ «أنه الاستنتاج النهائي»[4]. وتعني كلمة استنتاج Schluss باللغة الألمانية أيضًا "الخلاصة أو الخاتمة" (من schliessen "أن يتمم"، وفي اللاتينية con-cludere). والاستنتاج من هذا المنطلق ليس فئة من فئات المنطق الرمزي. بل إن الحياة نفسها، وفقًا لهيغل، هي شكل من أشكال "الخاتمة أو الخلاصة"، بمعنى "التتمة". وفي حال ما إذا افتقدت تلك الأخيرة للحرية ستصل إلى درجة عالية من القسوة، وإلى الاستبعاد العنيف للآخر: إن المرور نحو النهاية سيفضي إلى دورة حياة قصيرة Kurzschluss.

---

(1) Hegel, Vorlesungen Über Die Ästhetik Ii, Werke In Zwanzig Bänden, Hrsg. Von E. Moldenhauer Und K. M. Michel, Frankfurt A. M. 1970, Bd. 14, S. 155.

(2) Hegel, Phänomenologie Des Geistes, Werke A.A.O, Bd. 3, S. 36.

(3) Hegel, Enzyklopädie Der Philosophischen Wissenschaften Im Grundrisse. Erster Teil. Die Wissenschaft Der Logik, Werke A.A.O, Bd. 8, S. 331.

(4) المقصود الخاتمة أو التتمة أو لحظة الاكتمال أو النتائج. (المترجم)

ومع ذلك، فإن التتمة المطلقة تسلك مسارًا طويلًا وبطيئًا. تعلوه التؤدة والتأني: الإقامة أو السكن. إن الديالكتيك نفسه هو حركة من الانغلاق والانفتاح ثم الانغلاق مرة أخرى. حتى إن الروح تنزف إلى الموت من الإصابات التي تسببت فيها سلبية الآخر، لولا قدرتها على الوصول إلى النهاية. ليس كل لحظة اكتمال ترقى إلى مستوى العنف. بعضها ينتهي بسلام. فالصداقة هي غاية في حد ذاتها. والحب هو نهاية مطلقة لنفسه. إنه مطلق لأنه يفترض الموت؛ استسلام الذات. إن "الجوهر الحقيقي للحب يتكوّن في التخلي عن وعي الذات بذاتها، ونسيان الذات لذاتها"[1]. إن وعي العبد عند هيغل هو وعي مقيد؛ فهو غير قادر على الاعتراف بغاية مطلقة لأنه لا يستطيع التخلي عن ذاتيته، أي أنه ليس لديه القابلية للموت أو القدرة عليه. كغاية مطلقة، يمر الحب عبر الموت. على الرغم من موت أحدهم في الآخر، فإن هذا الموت يتبعه العودة إلى الذات. العودة المتصالحة للذات من الآخر لا تعني على الإطلاق الاستحواذ العنيف على الآخر، كما يفهم ذلك على نحو خاطئ، بل هي هبة الآخر؛ يسبقه الاستسلام، التخلي عن الذات.

إن الاكتئاب النرجسي للذات ليس لديه القدرة على الوصول لحالة النهاية. لكن بدون تلك الحالة، كل شيء يذوب ويغدو ضبابيًا. ليس من قبيل المصادفة أن يكون التردد أو عدم اليقين Unentschlossenheit؛ عدم القدرة على التوصل إلى قرار أو حسم أي شيء Unfähigkeit zum Ent-Schluss، هو عرض رئيس من أعراض الاكتئاب. يميز الاكتئاب عصرنا الراهن، بفضل الانفتاح المفرط وتجاوز كافة الحدود، اختفت القدرة على الانغلاق والاستنتاج. وبالمثل، تختفي القدرة على الموت أيضًا، لأنه لا يمكن لأحد أن يصل بحياته إلى نقطة ختامها. ليس لدى ذات الإنجاز القدرة على حسم الأمور من أجل الوصول إلى النتائج، حتى لو كان ذلك بشكل مؤقت. تنهار الذات تحت وطأة الإلزام القهري على أداء

(1) Hegel, Vorlesungen Über Die Ästhetik, A.A.O., S. 144.

الإنجازات وتحقيقها مرارًا وتكرارًا دون بلوغ غاية نهائية أو نقطة ختامية لذلك.

يعني الحب عند مارسيليو فيسينو الموت في الآخر أيضًا: "عندما تحبني... مثلما أحبك... أسترد نفسي، التي فقدتها أولًا حين هجرتها، لأجدها فيك أنت؛ أنت الذي تحفظني"[1]. يكتب فيسينو: إن الحبيب يفقد نفسه في نفسه -ومع ذلك، في اللحظة ذاتها التي يتم فيها الهجران والانسحاب، «يسترد» و «يمتلك» نفسه. وهذا الامتلاك هو هبة الآخر. إن أولوية الآخر تعمل على التمييز بين سلطة إيروس وعنف آريز[2]. عندما تغدو السلطة Macht علاقة قائمة على الهيمنة، فإن الرغبة في تأكيد نفسي في مواجهة الآخر عن طريق إخضاعه لي، هي التي تنتصر. على العكس من ذلك، فإن سلطة إيروس تنطوي بداخلها على العجز وقلة الحيلة OhnMacht؛ عوضًا عن تأكيد الذات والتمركز حولها. أفقد ذاتيتي من أجل الآخر، الذي سيقوم بعد ذلك بردّها لي مرة أخرى: "يخضع الحاكم الآخرين عبر تأكيد نفسه، لكن الحبيب يحكم السيطرة على نفسه عبر الآخر، وكل مسافة يبتعد فيها العاشق عن نفسه، يوازيها مسافة يقترب فيها أكثر من الآخر. وعلى الرغم من كونه ميتًا في نفسه، فإنه يعود إلى الحياة مرة أخرى عبر الآخر"[3]. يبدأ باتاي مناقشته للرغبة الإيروتيكية على النحو التالي: «يمكن القول إن الإيروتيكا هي تأكيد الحياة لدرجة الموت». وما يُرسخ هنا ليس الحياة العارية التي تفرّ من سلبية الموت، بل إن الدافع للحياة، والذي يتضاعف إلى أقصى درجة ويتأكد، يقترب من الدافع للموت. إيروس هو وسيلة لتكثيف الحياة إلى درجة الموت: «في الواقع، على الرغم من أن النشاط

---

(1) Marsilio Ficino, Über Die Liebe Oder Platons Gastmahl, A.A.O., S. 69.

(2) آريز في الميثولوجيا الإغريقية ابن زيوس وهيرا. وفي اللغة اليونانية القديمة، Ἄρης يُنطق الاسم هكذا [Á.Rèεs] بينما في اللغة اليونانية الحديثة يُنطق: (‹A.Ris) Άρης. وعلى الرغم من الإشارة إليه باعتباره إلهًا أوليمبيًا للحرب، فإنه على وجه التحديد إله شهوة الدم والقتل الوحشي. وقد قال "فالتر بوركت" عنه: "من الواضح أن آريز اسم قديم مجرد يعني حشد الجنود والقوات للحرب." (المترجم).

(3) Ebd.

الإيروتيكي يضمن، في المقام الأول، وفرة في الحياة، فإن الهدف من هذا السعي النفسي، المستقل... عن أي اهتمام بإعادة إنتاج الحياة، ليس بعيدًا عن الموت». ولمنح هذه المفارقة «بعض مظاهر التبرير»، يستحضر باتاي مارسيل دو ساد: «لا توجد طريقة أفضل لمعرفة الموت من ربطه ببعض الصور الإيروتيكية»[1].

إن سلبية الموت لا غنى عنها في الخبرة الإيروتيكية: «لا يوجد حب إذا لم يكن مثل الموت بداخلنا»[2]. قبل كل شيء، يتعلق الموت بالأنا، حيث تطغى نبضات الحياة الإيروتيكية، وتذوب هويتها النرجسية المتوهمة. ونتيجة ما تمتلكه من سلبية، فإنها تعبّر عن نفسها كنبضات للموت. ليس الموت فقط هو ذلك الذي يضع حدًّا للحياة العارية، حيث التخلي عن الهوية المتوهمة للأنا وتعليق النظام الرمزي الذي تدين به في وجودها الاجتماعي وعلاقاتها يمثل شكلًا من أشكال الموت الأكثر أهمية وخطورة من موت الحياة العارية:

إن الانتقال من الحالة الطبيعية إلى الرغبة الإيروتيكية يتطلّب وجود تحللٍ جزئي للشخص حيث يوجد في مجال منقطع يفتقد الاستمرارية. ...إن الرغبة الإيروتيكية تستلزم دائمًا تقسيم الأنماط الثابتة والمتكررة للنظام الاجتماعي القائم على نحو أساسي لوضعنا القائم في الوجود، كما هو محدد، كأفراد متمايزين.

تتكون الحياة اليومية من انقطاعات. وتفتح الخبرة الإيروتيكية الطريق إلى «استمرارية الوجود»؛ أي الموت فقط، حيث يمكنها توفير نهاية لـ «انقطاعات الموجودات»[3].

في مجتمع يُدير فيه كل فرد نفسه بنفسه، يسود اقتصاد البقاء. حيث يقف الفرد في مواجهة تامة مع تدفق (لا اقتصادية) الرغبة الإيروتيكية والموت. إن الليبرالية الجديدة، بأنواتها المتحررة

(1) Georges Bataille, Die Erotik, München 1994, S. 13.

(2) Ebd., S. 234.

(3) Ebd., S. 21.

واندفاعاتها الإنجازية، تشكّل نظامًا اجتماعيًّا يتلاشى فيه الإيروس على نحو كامل. مجتمع الإيجابية، الذي اختفت منه السلبية، هو مجتمع عارٍ، يهيمن عليه بشكل حصري همّ «الاستمرار على قيد الحياة» في مواجهة انقطاعاتها. تلك هي حياة العبد؛ حيث الاهتمام بالحياة العارية، والرغبة المتأججة في البقاء فقط، يجرّدان الحياة من أية حيوية؛ تلك التي تضفي على الواقع بعدًا تركيبيًّا معقدًا. كل ما هو إيجابي هو حالة من الموات وفقدان الحيوية. السلبية لا غنى عنها للحيوية: «هناك شيء ما على قيد الحياة... فقط بمقدار ما يحويه من تناقضٍ بداخله: في الواقع، فإن قوة الحياة تترسّخ عبر الحفاظ على هذا التناقض وتحمّله»[1]. وبالتالي، تختلف الحيوية عن القوة الجسدية أو اللياقة البدنية المميزان للحياة العارية، والمفتقدان لأي سلبية. الناجون فقط هم أولئك الموتى الأحياء: من أجل الحياة عليك أن تصل بالموت إلى أقصى درجة ممكنة، ومن أجل الموت عليك أن تصل بالحياة إلى أقصى درجة ممكنة.

تقدم سفينة الهولندي الطائرة[2] Flying Dutchman، التي يقودها الموتى الأحياء وفقًا للأسطورة، قدرًا كبيرًا من التشابه مع مجتمع الاحتراق النفسي Müdigkeitsgesellschaft المعاصر. السفينة التي «تبحر كما لو كانت سهمًا منطلقًا بلا هدف، وبلا لحظات من

(1) Hegel, Wissenschaft Der Logik Ii, Werke A.A.O, Bd. 6, S. 76

(2) الهولندي الطائر (بالهولندية: De Vliegende Hollander) (بالإنجليزية: The Flying Dutchman). هي سفينة أشباح أسطورية لا يمكنها أن ترسو أبدًا في ميناء، ومحكوم عليها بالإبحار في المحيطات إلى الأبد. ومن المرجح أن تكون هذه الأسطورة قد نشأت من الفولكلور البحري في العصر الذهبي للقرن السابع عشر لشركة الهند الشرقية الهولندية (VOC)، وأقدم نسخة موجودة يعود تاريخها إلى أواخر القرن 18. وتبيّن المشاهدات التي حصلت في القرنين 19 و20 أن السفينة كانت متوهجة كضوء شبحي. عند اقتراب سفينة أخرى منها ومحاولة إيصال أي رسالة من الهولندي الطائر إلى اليابسة أو إلى البشر، يتبين أن أفراد طاقمها ماتوا منذ زمن بعيد. وفي عالم المحيط، يعتبر ظهورها علامة شؤم للبحارة ونذيرًا بكارثة وشيكة. وقد استخدمت فكرة الهولندي الطائر في العديد من الأعمال الأدبية والموسيقية؛ فقد اعتمد الشاعر الإنجليزي صمويل تايلور كولريدج قصيدته الملاح القديم 1798، على هذه الأسطورة. وحوّر المؤلف الموسيقي الألماني ريتشارد فاغنر القصة في روايته التمثيلية للموسيقية أوبرا الهولندي الطائر (1843م). كما استلهمت الأسطورة بأكملها في سلسلة أفلام قراصنة الكاريبي التي ظهر الجزء الأول منها عام 2003. (المترجم)

السكون، ومن غير سلام واستقرار»، تشبه مجتمع الإنجاز اليوم الذي يعاني من الاحتراق النفسي والاكتئاب، والذي ترق حريته إلى درجة إدانته بالاستغلال الذاتي المتواصل. ومثل السفينة، يفتقد الإنتاج الرأسمالي إلى الهدف أيضًا، ويغيب عنه أي اهتمام بتوفير حياة طيبة. إن السفينة الهولندية غير قادرة على العيش أو الموت. ملعونة إلى الأبد في جحيم نفسها، تتوق إلى نهاية العالم التي ستحررها من العذاب:

يوم الحساب العظيم، يقترب ببطء

متى ينزوي الفجر وتُطرد ليلتي؟

من ذا الذي يضرب العالم بتلك الضربة الساحقة؟

عندما ينهض جميع الموتي مرة أخرى للانتقام، عندها سأحقق، أيها العالمين، وجودي!

وبالمثل، فإن مجتمع الإنتاج والأداء المفتقد للهدف الذي يقف تحت رحمة سينتا[1] يخلو تمامًا من الإيروس والسعادة:

---

(1) يستحضر المؤلف هنا العمل الأوبرالي الذي قدمه رينشارد فاغنر "أوبرا الهولندي الطائر" ويشير إلى شخصية سينتا المحورية في العمل. تبدأ أحداث الأوبرا بعاصفة بحرية عاتية قد ألقت عند شاطئ مهجور، سفينة لبحار نرويجي يدعى دالان، سرعان ما يكتشف هو وبحارته وجود سفينة سوداء اللون أشرعتها حمر بلون الدم، وقد ألقتها العاصفة غير بعيد من سفينتهم. وحين تهدأ العاصفة يتعرف بحارة السفينتين إلى بعضهم البعض. أما قائد السفينة الشبح، وهو الهولندي، فإنه سرعان ما يحكي لزميله النرويجي حكايته وحكاية لعنته، مخبرًا إياه أنه لم يعد يطلب سوى الموت للخلاص من اللعنة، لكن الموت يتباطأ في الوصول إليه. وهنا تستبد بالنرويجي الشفقة على مصير الهولندي -إضافة إلى أنه يقوم في الوقت نفسه خير تقويم الكنوز التي يمتلكها هذا الأخير- فيدعوه الى اللحاق به في وطنه واعدًا إياه بأن يزوجه ابنته سينتا.

في الفصل الثاني ننتقل إلى بيت دالان حيث جلست مديرة المنزل مع بعض الفتيات يغزلن الخيط، بينما الحسناء سينتا تنفرد بنفسها بعيدة عنهن غارقة في أحلامها، وهي تناجي صورة معلقة على الجدار تمثل بطل أسطورة الهولندي الطائر، وقد ارتدى ثيابًا سوداء، وحينما تشتد سخرية الفتيات من تعلق سينتا بتلك الخيالات الغامضة، تنطلق سينتا في الغناء مرددة أسطورة الهولندي الذي يجسده لها خيالها المشبوب فتحدثه وتناجيه بأنها ستكون له إلى الأبد امرأة محبة وستخلّصه من لعنته. وفي تلك اللحظة بالذات يدخل الغرفة إيريك الشاب الذي يعتبر نفسه خطيبًا لها. وإذ كان إيريك عازمًا على إخبار سينتا بقدوم أبيها وضيفه ويجدها في حال المناجاة تلك يعاتبها سائلًا إياها أن

يتبع إيروس منطقًا مختلفًا تمامًا. إن انتحار سينتا، وهو أيضًا شكل من أشكال الحب المفضي إلى الموت Liebestod، يقف في مواجهة تامة مع الاقتصاد الرأسمالي للإنتاج والأداء. إعلان حبها هو نوع من الإخلاص؛ شكل من أشكال القرار والخاتمة أو التتمة Schlussform. إنه مطلق، بل وسامٍ، ويتجاوز فكرتي الإضافة والتراكم البحت في عمليات الاقتصاد الرأسمالي. يجلب لها لحظات من "التطهير"، كما يقول هايدغر، داخل الزمن. الإخلاص هو نوع من الخلاص الذي يمنح الخلود داخل تيار الزمن المتدفق. وهو يُرفق السابق باللاحق في وحدة واحدة: "لكن الحب، وجوهره هو الإخلاص...، يكشف أن الخلود يمكن أن يوجد في خضم زمن الحياة نفسها. السعادة في كلمة واحدة! أجل، السعادة هي الدليل على أن الزمن بمقدوره أن يستوعب الخلود"[1].

تكون مخلصة له، وألا تنسى أنه هو خطيبها ولكن يبدو من الواضح هنا أن سينتا لم تعد مبالية بإيريك كل المبالاة... وإذ يدخل دالان وضيفه وتنظر سينتا إلى الضيف حتى تتعرف فيه إلى فارس أحلامها ذاك الذي تناجيه في ليلها ونهارها مقسمة له على الإخلاص... ولاحقًا إذ بخلو المكان لسينتا وللهولندي الحقيقي هذه المرة تصارحه بحبها قائلة له إنه الحبيب الذي تنتظره منذ زمن بعيد، وأقسمت أن تهبه كل حياتها من أجل خلاصه. وعلى هذا الاعتراف يختتم الفصل الثاني.

أما الفصل الثالث فميدانه الشاطئ. هنا تبدو سفينة الهولندي صامتة ساكنة يلفها غموض الحزن في كل مكان. أما سفينة النرويجيين فتضج بالحياة. وإذ يصخب البحارة النرويجيون وسط حشد من الفتيات الحسناوات اللائي أتين لهم بالطعام والشراب، لا يتوقف البحارة الهولنديون عن أداء أناشيدهم الكئيبة، فيما البحر يعلن عاصفة هوجاء من حول الجميع. وأخيرًا تهدأ العاصفة وتظهر سينتا يلحق بها إيريك "خطيبها المفترض" وهو يرجوها أن تعود إليه، مذكرًا إياها بوعود إخلاص قديمة، ها هي تتنكر لها الآن. وإذ يستمع الهولندي إلى ما يقوله إيريك يدرك أن اللعنة لا محال ستحل بسينتا بسبب عدم إخلاصها لإيريك، وإذ يرغب في أن ينقذها من تلك اللعنة يكشف للجميع عن سره العميق متحدثًا عن اللعنة التي أصابته... وإذ ينتهي من ذكر ذلك يقفز إلى سفينته وقد قرر أن يعود إلى حمل لعنته واستئناف مطاردة مصيره. وهنا تناديه سينتا واعدة إياه بالإخلاص والخلاص، لكنه يبدو واضحًا أنه غير راغب في الإصغاء إليها، وجرّها معه إلى لعنته. فلا يكون منها -إثباتًا لإخلاصها المعلن- إلا أن تقفز من أعلى صخرة إلى لجة المياه وتبدأ في الغرق في الوقت الذي تختفي سفينة الهولندي غارقة في الأفق المعتم... وهنا إذ يعم الهدوء وتستكين الأمواج يفاجأ الجميع بظهور الهولندي وسينتا من قلب الأمواج كظهور عاشقين تبدّلا جذريًا ونعاهدا على الحب والوفاء إلى الأبد. (المترجم)

(1) Alain Badiou, Lob Der Liebe. Ein Gespräch Mit Nicolas Truong, Wien 2011, S. 45.

العُري

البورنوغرافيا هي مادة الحياة العارية على الشاشة. وبوصفها النقيض لإيروس، فإنها تعمل على تدمير الحياة الجنسية أيضًا. في هذا الصدد، تكون البورنوغرافيا أكثر فاعلية من الأخلاق: «لا يُقضى على النشاط الجنسي عبر التسامي والقيود الأخلاقية، ولكنه يتلاشى، بشكل أكيد وعلى نحو أكثر فاعلية، عبر الجنس المفرط الذي تستهدفه البورنوغرافيا بكل أشكالها»[1]. تستمد البورنوغرافيا جاذبيتها من «توقع الجنس الطوطمي داخل الحياة الجنسية المعيشة»[2]. إن الفحش الملتصق بالبورنوغرافيا لا يتمثل في تلك الجرعة الزائدة من الجنس، ولكن في حقيقة أنه لا يحتوي على أي جنس على الإطلاق. في عالم اليوم، لا يتعرض النشاط الجنسي للتهديد من قبل «العقل الخالص» الذي يتجنب الجنس على نحو قصدي بوصفه «شكلًا من أشكال الشهوات الدنيا»[3]، ولكن عن طريق البورنوغرافيا. ولا تعني تلك الأخيرة ممارسة الجنس في

---

(1) Jean Baudrillard, Die Fatalen Strategien, München 1991, S. 12

(2) يشير مفهوم الطوطم الوارد في تلك العبارة عموما الى أي كيان يمثل دور الرمز للقبيلة، وأحيانا يقدس باعتباره المؤسس أو الحامي. أول من أدخل اصطلاح الطوطم الى اللغة الإنجليزية هو الرحالة ج. لونك عام 1791 إذ استعمله في كتابه "رحلات مترجم هندي وأسفاره"، واستعمل كلمة الطوطمية في الدراسات الأنثروبولوجية لأول مرة العالم الإسكتلندي ج. مكلينين في عام 1870 عند كتابته مقالًا بعنوان "الطوطمية". كانت الطوطمية موجودة لدى عرب الجاهلية؛ إذ كان لكل قبيلة صنم خاص بها على صورة حيوان أو جزء من الإنسان. وهو عادة شيء مادي مرسوم أو مجسم وربما حيوان أو نبات تعتقد جماعة ما أنه يحتوي على صفات روحانية خارقة ضمن مقدساتها وميراثها. وقد كتب فرويد كتابا شهيرًا في هذا الصدد حمل عنوان "الطوطم والتابو". وتشير عبارة المؤلف هنا الى أن المجتمع المعاصر، من خلال إفراطه في تقديس الجنس عبر البورنوغرافيا، يخلق رغبات ملحة لدى أفراده تستهدف تحويل الواقع المعيش الى واقع بورنوغرافي محض.

(3) تلك هي أطروحة روبرت فاولر المعنونة بـ:
Das Schmutzige Heilige Und Die Reine Vernunft (Frankfurt A. M. 2008).

الفضاء الافتراضي، فحتى الجنس الواقعي، في عالم اليوم، تحوّل إلى بورنوغرافيا.

إن التصوير البورنوغرافي للعالم يتكشّف بوصفه تدنيسًا له؛ تدنيس للإيروتيكي. في كتابه في مديح التدنيس Lob der Profanierung يفشل أغامبين Agamben في إدراك تلك العملية الاجتماعية. يعني "التدنيس" حمل الأشياء التي خصصت لتقديس الآلهة Sacrare إلى مجال الاستخدام العادي. وهو ينطوي على ممارسة "شكل خاص من أشكال اللامبالاة" فيما يتعلق بتلك الأشياء. بموجب هذا، يتبنّى أغامبين أطروحة العلمنة من منطلق أن كل حالة من حالات التدنيس تمتلك أصلًا مقدسًا على نحو ما. يمثّل المتحف، على سبيل المثال، شكلًا علمانيًّا من المعبد؛ حيث في المتحف، أيضًا، تُنحّى الأشياء وتوضع بطريقة تجعلها متاحة للمشاهدة العادية. وبالمثل، يعتبر أغامبين السياحة شكلًا علمانيًّا للرحلات المقدسة: في عالم اليوم، تتطابق الرحلات المقدسة التي ينتقل فيها المرء من موقع مقدس إلى موقع مقدس آخر، مع الرحلات التي لا تهدأ للمشاهدين عبر العالم الذي تحوّل إلى متحف كبير.

يضع أغامبين التدنيس في علاقة رئيسة مع عملية العلمنة. فما يتمّ تنحيته يتوجب أن يكون متاحًا للاستخدام مرة أخرى. ومع ذلك، فإن الأمثلة التي يقدمها على فكرة التدنيس تتّصف بالهشاشة والشذوذ. المقصود بـ "تدنيس" أغامبين هو تحرير الكبت الذي ألحقته النزعة اللاهوتية (أو الأخلاقية) بأشياء معينة. المثال الذي يجده في الطبيعة هو لعب القط:

إن القط الذي يلعب بكرة الخيط كما لو كانت فأرًا، مثل ذلك الطفل الذي يلهو بالرموز الدينية القديمة التي كانت توجد ذات يوم داخل المجال الاقتصادي للمقدس، يستخدم عن قصد السلوكيات الخاصة بالنشاط المفترس... دون أن يكون لذلك جدوى ما. إن هذه

السلوكيات لا تخلو فقط من الفعالية، ولكن، عبر استبدال كرة الخيط بالفأر...، يتم تعطيلها لتفتح المجال أمام استخدام جديد ومحتمل[1].

ويرى أغامبين أن كل هدف نحمله يحمل بداخله نوعًا من الإكراه أو القيد. غير أن التدنيس الذي يقترحه سيحرر الأشياء، ويصل بها إلى أن تكون «وسائل بلا غايات».

إن أطروحة أغامبين للعلمنة[2] تجعله يغض الطرف عن خصوصية ظاهرة لم يعد من الممكن ردّها إلى الممارسة الدينية بل تقف في مواجهتها. قد يكون من الجيد القول بأن الأشياء المعروضة في المتحف «عند عزلها»، تغدو كما هي في المعبد. ومع ذلك، فإن عرض الأشياء في المتحف هو بالضبط ما يدمّر قيمة العبادة ويستبدل قيمة العرض بها. وبالمثل، تقف الزيارات المقدسة والسياحة في معارضة لبعضهما البعض. السياحة تخلق «أمكنة متحررة»، في حين ترتبط الزيارة المقدسة بالأماكن. وفقًا لهايدغر، فإن الخاصية التي تجعل المسكن Wohnen البشري ممكنًا هي خاصية "مقدسة". فمثل هذه المواقع تتكون من التاريخ والذاكرة والهوية. إن تلك الخصائص نفسها تُفتقد في "الأمكنة المتحررة" للسياحة، حيث يعبر الناس سريعًا بدلًا من محاولة القبض على اللحظات.

بالمثل، يسعى أغامبين إلى فهم العُري عبر الطريقة التي يعمل بها اللاهوت؛ أي "ما وراء هيبة النعمة وإغراءات الطبيعة الفاسدة". يدّعي أن العرض يوفّر فرصة جيدة لتدنيس العري Nacktheit:

إن تلك اللامبالاة الفجة التي تظهرها عارضات الأزياء، ونجوم الإباحية، وغيرهم ممن تفرض عليهم مهنهم عرض أنفسهم، يتوجب عليهم تعلّمها والتدرب عليها: ألا يظهروا شيئًا آخر سوى

---

(1) Giorgio Agamben, Profanierungen, Frankfurt A. M. 2005, S. 71.

(2) تشير العلمنة هنا إلى نزع الصفة المقدسة من الأشياء وإخضاعها لمنطق التداول المادي. (المترجم).

عرض أنفسهم (أي تشيُّؤهم المطلق). بهذه الطريقة، يُعبأ الوجه حتى ينفجر بقيمة العرض. ومع ذلك، وبالتحديد من خلال تعطيل القدرة التعبيرية المباشرة له، تتخلل الإيروتيكا الوجه بأكمله حيث لا يمكن تحديد موقعها: الوجه الإنساني. [...] يظهر بوصفه أداة خالصة تتجاوز أي تعبير ملموس، وبالتالي يصبح متاحًا للاستخدام من جديد؛ شكلًا جديدًا من أشكال التواصل الإيروتيكي[1].

هنا، على أفضل تقدير، يجب على المرء أن يتساءل عمّا إذا كان الوجه المحمل إلى حدّ الانفجار بقيمة العرض، يثبت بالفعل أنه قادر على فتح «استخدام جماعي جديد للجنسانية»؛ «شكل جديد من التواصل الجنسي». هذا العري الماثل أمامي للتعبير، والمتحرر من أي توقيع لاهوتي، يشتمل في حدّ ذاته على «ممكنات إدراكية»، حتى لو كانت «آلة البورنوغرافيا» تعمل على تحييدها. ومع ذلك، وفي مقابل افتراض أغامبين، لا تمثل البورنوغرافيا عائقًا أمام الاستخدام الجديد للجنسانية بعد سقوطها. ينتمي الوجه الذي أصبح متواطئًا مع العري، بالفعل، إلى مجال البورنوغرافيا؛ يتكوّن مضمونه الوحيد من كونه معروضًا، حيث يجعل الجسد العاري المعروض على الشاشة متاحًا بفحش أمام الإدراك. ببساطة، يمكن القول إن اختزال الجسم في كونه معروضًا؛ المظهر العاري الذي يفتقد السر فيغدو شفافًا، يؤكد فحشه»[2]. الوجه الذي يتم تعبئته بقيمة العرض لكي يصل إلى نقطة الانفجار هو وجه بورنوغرافي.

هذا التدنيس يتكشّف بوصفه إلغاءً للطقوسية وإفراغًا للمقدس من محتواه. اليوم، تختفي المساحات الطقوسية والأفعال المرتبطة بها. لقد غدا العالم أكثر عُريًا وفحشًا. وفي الواقع، لا يزال مفهوم باتاي عن «الإيروتيكا المقدسة» يشتمل على شكل من أشكال التواصل الطقسي: المهرجانات والألعاب الاحتفالية التي تخصّص مواقع محددة لها، وأماكن مستقلة عن تلك المستخدمة بشكلها

(1) Ebd., S. 89.

(2) Baudrillard, Die Fatalen Strategien, A.A.O., S. 130.

الاعتيادي لدينا. في عالم اليوم، يشير الحب، بقدر ما يُفترض أن يشير، إلى درجة الدفء والحميمية وإثارة الرغبة، إلى تدمير الإيروس المقدس. وعلى نفس المنوال، تفضي البورنوغرافيا إلى القضاء على الإغواء الجنسي، الذي يلعب على الأوهام الخلابة والاستعراضات الخادعة. لهذا يضع بودريار الإغواء في مواجهة الحب: «الطقسي داخل مجال الإغواء. يتولد الحب عبر تدمير المظاهر الطقوسية، وعبر تحريرها. طاقته هي طاقة تُفكك تلك المظاهر»[1]. وتعمل البورنوغرافيا على استبعاد الأشكال الطقوسية للحب إلى الحد الأقصى. حتى إن تدنيس أغامبين يعزز من إقصاء الطقوسية عن العالم وإضفاء الطابع البورنوغرافي عليه، لأنه يشتبه في أن المساحات الطقسية تؤسس أشكالًا إلزامية من التقييد.

(1) Ebd., S. 125.

الخيال

في كتاب لماذا يؤلمنا الحب Warum Liebe weh tut، تذهب إيفا إيللوز إلى أن الخيال ما قبل الحديث كان يتسم بـ"الفقر المعلوماتي". وتدعي أن الافتقار إلى المعلومات يفضي بالمرء إلى "المبالغة في تقدير" الأشياء وإضفاء الطابع "المثالي" عليها ومنحها "قيمة مضافة" لا تمتلكها في حقيقة الأمر. في الوقت الحالي، وعلى النقيض من ذلك، فإن الصور المحتشدة بالمعلومات، نتيجة ما تتيحه تكنولوجيا الاتصالات الرقمية تعمل على تدمير الخيال تمامًا: يمكن القول بأن الخيال المستقبلي الذي يتوسط فيه الإنترنت... يتعارض مع الخيال المعلوماتي الفقير. ...يستند الخيال الرقمي... على تراكم السمات، عوضًا عن أن يكون كليًّا. في هذا التراكم الخاص، يتوافر لدى الأشخاص الكثير من المعلومات لكنهم في المقابل يظهرون قدرة أقل على إضفاء الطابع المثالي على الحب[1]. تفترض إيللوز أيضًا أن وفرة الاختيار تستلزم ممارسات «عقلانية» للرغبة. وتذهب إلى أن الرغبة لم تعد محددة من قبل العقل اللاواعي بقدر ما تُحدد بالاختيار الواعي. الذات الراغبة «تمتلك الوعي المتواصل والمسؤولية عن الاختيار، إضافة إلى قدرتها على تحديد المعايير المطلوبة عقليًّا في الذوات الأخرى». وعلاوة على ذلك من المفترض أن يكون الخيال المضاعف قد «رفع من أفق توقعات النساء والرجال حول السمات المرغوبة لشريك ما و/ أو حول احتمالات الحياة المشتركة. ونتيجة لذلك، يتملك الإحباط المرء الآن في معظم الأحوال. والإحباط هو

(1) Eva Illouz, Warum Liebe Weh Tut, Suhrkamp 2011, S. 413.

«الخادم سيئ السمعة للخيال»[1].

تقوم إيللوز بفحص العلاقات القائمة بين ثقافة المستهلك والرغبة والخيال. وهي تذهب إلى أن ثقافة المستهلك تعمل على تحفيز الرغبة والخيال. تتنافس الصور بقوة على «استخدامها»؛ بحيث يفقد المرء ذاته نتيجة استغراقه في عالم الأحلام والخيالات. يمكن للمرء بالفعل في مدام بوفاري، وفقًا لإيللوز، ملاحظة الكيفية التي بها تكون رغبة المستهلك والرومانسية معززين لبعضهما البعض. وهي تشير إلى مدى تأثير خيال إيما في قهرها على الاستهلاك. واليوم، على غرار الموضة، فإن الإنترنت «يموضع الفرد المعاصر بوصفه ذاتًا للرغبة، تتوق إلى اكتساب الخبرات، وتحلم بأشياء أو أشكال الحياة، والتجارب الحية في وضع وهمي افتراضي»[2]. تدرك الذات رغباتها ومشاعرها بطرق وهمية، من خلال السلع والصور الإعلامية. ويتم تحديد القدرات الخيالية الخاصة بها من قبل السوق والثقافة الجماهيرية.

تتتبع إيللوز استغراق إيما[3] في ثقافة المستهلك المبكرة في فرنسا

---

(1) Ebd., S. 386.

(2) Ebd., S. 375.

(3) يشير المؤلف هنا إلى إيما؛ الشخصية الرئيسة في رواية مدام بوفاري (بالفرنسية: Madame Bovary) الرواية الأولى للكاتب الفرنسي جوستاف فلوبير صدرت عام 1856.

تدور أحداث الرواية حول الفتاة إيما بوفاري، وهي فتاة جميلة ومثقفة عاشت على قراءة القصص والروايات ونسجت أحلامها من أبطال الروايات التي كانت تقرأها، حلمت بالحياة الفارهة والعيش في القصور لما فيها من سهرات وحفلات وبذخ.

كانت إيما تدرس في الكنيسة ولكنها زهدت الحياة هناك، فانتقلت للعيش مع أبيها في الريف وهناك التقت الطبيب شارل بوفاري وهو الرجل الذي تزوجته وأخذت منه لقبه. كان الطبيب يتردد على والدها القس لمعالجته وهناك رأى الفتاة الجميلة فأسره حبها وتقدم للزواج منها.

كان أبوها يطمح في تزويجها ممن هو أغنى من شارل، ولكنه إيما وافقت عليه ظنًا أنها تحبه؛ فقد كان دائم التردد عليهم، واعتادت إيما على وجوده، وبالفعل تم الزواج وعاشا معًا في توست، ولكن لم تجد إيما ما كانت تبحث عنه في زواجها هذا فقد كانت تكره الريف وترغب في الابتعاد، أو السفر إلى باريس مدينة النور، لتحيا هناك الحياة التي صورتها لها الروايات.

ولكنها لم تجد ذلك ولم تجد شارل يشبه أي من أبطال تلك الروايات حتى، فقد كان زوجًا تقليديًا لا يفعل شيئًا سوى العمل وحب إيما. لم يكن طموحًا أو مثقفًا، كان رجلًا بسيطًا وسطحيًا. لم يعتد الذهاب للمسرح ولا يعرف استخدام السلاح أو السباحة. كان رجلًا روتينيًا من الطراز الأول. وهو الأمر الذي لم تتقبله إيما، وشعرت بسببه بالهوة التي بينها وبينه، وسرعان ما تبددت أحلامها وشعرت بخيبة الأمل، فأخذت تلعن حظها، نادمة على هذا الزواج. أصابها المرض جراء ذلك، فنصحهما أحد

في القرن التاسع عشر: في الواقع، هناك القليل من الملاحظات المألوفة في قصة إيما بوفاري هي الطرق التي يكون بها خيالها هو المحرك الذي يدفع الديون التي تتكبّدها مع لوريوكس؛ التاجر الذكي الذي يبيع الأقمشة والحلي. يتغذّى خيال إيما مباشرة على ثقافة المستهلك المبكرة في القرن التاسع عشر على وجه التحديد من خلال وساطة الرغبة الرومانسية[1].

في الواقع، وعلى عكس افتراض إيللوز، لا يمكن تفسير سلوك إيما من خلال البنية الاجتماعية والاقتصادية لفرنسا القرن التاسع عشر. بدلًا من ذلك، فإنه يجد تعبيره بوصفه فائضًا ونفقات زائدة، وهو ما يمثل تحولًا لما يسميه باتاي من «الاقتصاد المقيد إلى... الاقتصاد العام»[2].

يحدد باتاي «الإنفاق غير المنتج» في مقابل أشكال الاستهلاك التي

الأطباء بالسفر لتغيير الجو حتى تسترد عافيتها مرة أخرى، ويقرر شارل الذهب بها إلى ايونفيل.
وهناك تلتقي إيما بليون وتقع في حبه لثقافته وطموحه، وتبدأ إيما في الخطأ تدريجيًا وتتورط في علاقة سرية مع ليون، لكنه سرعان ما يتركها ويرحل مبتعدًا، فتحزن كثيرًا وبعدها تتورط في علاقة مع شاب أخر مخادع وثري يُدعى رودلف، يعتبر إيما صيدًا سهلاً بسبب ما رآه بينها وبين زوجها من عدم التناغم والتوافق.
لم تُطق إيما العيش مع شارل بعد ذلك وتطلب من رودلف الهرب معها، وفي نفس ليلة الهروب المتفق عليها يخذلها رودولف خوفًا على اسمه وسمعته، فتمرض إيما مرضًا شديدًا يظل معها فترة طويلة، فتتغير أفعالها وتكثر من زيارة الكنيسة وعمل الخير وتنغمس في القراءات الدينية، لكنها سرعان ما تبدأ بالملل وتعود إلى ما كانت عليه.
بعدها بفترة يأخذها شارل إلى روان مسقط رأسه وهناك تقابل ليون مجددًا، وتعود علاقتهما كما كانت من قبل فتنجرف إيما نحو حياة شريرة وتتحول لامرأة مخادعة كاذبة تحيك الخطط والحيل وتفتعل الأعذار للذهب إلى روان ورؤية عشيقها، ويصل بها الأمر إلى رهن بيت زوجها شارل، نتيجة بذخها وإسرافها الشديد في الحياة التي اختارتها لنفسها.
وتحاول إيما طلب المساعدة المالية من رودولف وليون حتى لا تنكشف فعلتها، ولكنهما كالعادة يخذلانها ويتملصان منها. وفي طريق عودتها للبيت، ومع اقتراب موعد بيعه في المزاد ومعرفة شارل بالأمر، تتناول إيما الزرنيخ وتنهي بيدها آخر سطر في حياتها، لتنتهي بذلك الرواية بنهاية مأساوية حزينة. (المترجم).

(1) Ebd., S. 373f

(2) قارن مع:
Patricia Reynaud, Economics And Counter-Productivity In Flaubert's Madame Bovary, In: Literature And Money, Hrsg. Von A. Purdy, Amsterdam 1993, 137-154, Hier: S. 150:.

تخدم «وسائل الإنتاج»[1]. إن لوريوكس، الذي قيل إنه كان يعمل صرافًا في أحد البنوك من قبل، يرمز إلى الاقتصاد البرجوازي الذي يقضي عليه الإنفاق المسرف غير المنتج لإيما. يتعارض سلوك إيما مع «المبدأ الاقتصادي لميزان المدفوعات المتوازن»[2]؛ منطق الإنتاج والاستهلاك. ووفقًا لـ «مبدأ الخسارة»، تتخلى إيما عن الرفاهية البرجوازية المحدودة، وهذا بالضبط ما يعنيه الاسم لوريوكس؛ الخسارة المطلقة هي الموت. وبالتالي، تمثل وفاة إيما نتيجة لمنطق الإنفاق والخسارة.

على عكس ما تفترض إيللوز، فإن الرغبة ليست «عقلانية» اليوم من خلال مضاعفة فرص الاختيار ومعاييره. بدلًا من ذلك، تهدّد حرية الاختيار غير المقيدة بالقضاء على الرغبة. الرغبة دائمًا رغبة للآخر. سلبية من الحرمان وغياب ما تقتات عليه. وبوصفه موضوعًا للرغبة، يهرب الآخر من إيجابية الاختيار. إن الأنا، في عالم اليوم، مع «قدرتها التي لا نهاية لها على تحديد معايير اختيار الرفيق وصقلها»[3]، تفتقد الرغبة. لا شك أن ثقافة المستهلك تنتج باستمرار حاجات ومتطلبات جديدة عن طريق الصور والسرد الإعلامي. لكن الرغبة هي شيء مختلف عن كل من الحاجة والعوز. في الواقع لا تأخذ إيللوز خصوصية اقتصاد الليبدو في الاعتبار.

تعمل الصور عالية الدقة المحوسبة اليوم على تنحية الغموض والالتباس جانبًا. حتى الخيال أصبح مستوطنًا في فضاء غير معروف. المعلومات والخيال هما، في الواقع، فئتان متعارضتان. وبالتالي، لا يوجد شيء اسمه خيال «كثيف المعلومات» يفتقد قدرة «إضفاء البعد المثالي» على الآخر. حيث إن تأسيس الآخر في الوعي لا يتعلق بما إذا كان ثمة وفرة في المعلومات المتاحة أم لا. فقط سلبية الانقطاع هي التي تجلب بقوة الآخر في آخريته. إنها تضفي

(1) Bataille, Die Aufhebung Der Ökonomie, München 2001, S. 12.

(2) Ebd., S. 13.

(3) Illouz, Warum Liebe Weht Tut, A.A.O., S. 416.

على الآخر مستوى أكبر من كونه يتجاوز «المثالية» أو «المبالغة في تقدير القيمة». تغدو المعلومات، على هذا النحو، نوعًا من الإيجابية التي تفضي إلى القضاء على سلبية الآخر.

إن المشكلة ليست في مضاعفة الخيال، ولكن المبالغة في التوقعات هي المسؤولة عن خيبة الأمل المتزايدة التي يعيشها المجتمع المعاصر. ومع ذلك، لا تميز إيللوز بين الخيال والتوقع في سوسيولوجيا الإحباط التي تناقشها. إن وسائل الاتصال الحديثة لا تفسح مجالًا للخيال. كثافتها المعلوماتية العالية، خاصة من الناحية البصرية، تفضي إلى نقيض ذلك؛ إنها تخنقه. الواقع الفائق لا يفضي أبدًا إلى الخيال. على هذا النحو، فإن البورنوغرافيا، التي تضاعف المعلومات المرئية إلى حدها الأقصى، تعمل على تدمير الخيال الإيروتيكي.

يستغل فلوبير سلبيات الحرمان المرئي لإثارة الخيال الإيروتيكي. في تناقض ظاهر، لا يقدم المشهد الأكثر إيروتيكية في مدام بوفاري أي شيء يمكن رؤيته عمليًا. ليون يغوي إيما لركوب الحافلة. تتحرك العربات بلا هدف ودون توقف. عبر المدينة؛ وراء الستائر، ينغمس الزوجان في شغفهما الخاص. بتفصيل دقيق، يسمي فلوبير جميع الميادين والجسور والشوارع التي تتنقل عبرها الحافلة، والأماكن التي تمر من خلالها: ميدان الأربعة أحواض، سوتيفيل، الحدائق النباتية، وما إلى ذلك. لكن لم يصور فلوبير أيًا من ممارسات العشاق. وفي نهاية الرحلة الإيروتيكية المثيرة تمد إيما يدها من نافذة الحافلة وتنثر قصاصات الورق التي ترفرف كما لو كانت فراشات بيضاء في مهب الريح وتسقط داخل أحد الحقول.

في قصته القصيرة جيوكندا غسق منتصف النهار Die Gioconda des Mittagszwielichts (The Gioconda of the Twilight Noon) لجيمس غراهام بالارد James Graham Ballard، يلوذ بطل القصة بأحد المنازل على شاطئ البحر أملًا في استعادة بصره بعد مرضه.

يضاعف العمى المؤقت الذي تعرض له من قوة حواسه الأخرى. وتراوده من الداخل صور أحلامه الجامحة. وهي تبدو أكثر واقعية له من الواقع نفسه. استحوذت عليه، وقد استسلم لها بكامل إرادته. مرارًا وتكرارًا، يستدعي المشهد الساحلي الغامض بمنحدراته الزرقاء. في خياله، يتسلق الدرج الصخري وصولًا إلى الكهف. هناك يلتقي ساحرة غامضة، تعده بتجسيد كافة رغباته. بعد أن ضرب شعاعٌ من الضوء عينيه وهو يقوم بتغيير ضماداته، بدأ يتنامى لديه شعور بأن ذلك سيقضي على خيالاته الرائعة. يعود بصره، لكن صور الحلم تختفي من رأسه. ممتلئًا باليأس، يقرر أن يدمر عينيه من أجل رؤية المزيد من صور خياله. صراخه نتيجة الألم يمتزج أيضًا بصياحه الجذل:

دفعت ميتلاند فروع الصفصاف بسرعة، وسارت متجهة بعيدًا عن كومة أوراق الشجر المتراكمة. بعد برهة، سمعت جوديث يصرخ بقوة أعلى من صرخات النوارس التي يمتلئ بها المكان. جاء صوته يمزج بين الألم والنصر، لهذا هرعت عائدة إلى الأشجار غير متأكدة مما إذا كان قد جرح نفسه أو اكتشف شيئًا ممتعًا. ثم رأته واقفًا على ركام أوراق الشجر، رافعًا رأسه صوب ضوء الشمس، القرمزي المشرق على خديه ويديه، بشغف أوديبي يخلو من أي شعور بالندم[1].

في قراءته، يفترض سلافوي جيجك S. Žižek أن أفعال بطل القصة يمكن فهمها في ضوء المثالية الأفلاطونية: "كيف يمكننا أن ننتقل من الواقع الظاهري المادي "الزائف" المتغير باستمرار إلى الواقع الحقيقي للأفكار؟" ماذا يعني أن نذهب "من الكهف الذي يمكننا فيه رؤية الظلال فقط إلى وضح النهار حيث يمكننا أن نلقي نظرة على الشمس؟"[2]. يدعي جيجك خطأ أن البطل يحدق في الشمس أملًا «في رؤية المشهد بأكمله»[3]. في الواقع يتبع البطل في

(1) J. G. Ballard, Die Giocanda Des Mittagszwielichts, In: Der Unmögliche Mensch, München 1973, S. 118127-, Hier: S. 127.

(2) Slavoj Žižek, Die Pest Der Phantasmen, Wien 1999, S. 82.

(3) Ebd., S. 81.

تصرفه سلوكًا معاكسًا للأفلاطونية. من خلال تدمير عينيه، فقد اتخذ موقفًا جريئًا للانسحاب من عالم الحقيقة والواقعية المفرطة، ليعود إلى الكهف -المساحة الشفقية من الأحلام والرغبة.

إن أصوات الموسيقى الداخلية لا تسمع إلا عندما تُغمض عينيك. يستحضر رولان بارت كافكا في هذا السياق: «نحن نصور الأشياء لنخرجها من عقولنا. قصصي هي وسيلة لإغلاق عيني»[1]. اليوم، في مواجهة الكم الهائل من صور الواقع الفائق، لم يعد بإمكاننا إغلاق أعيننا. التعاقب السريع للصور لا يترك أي وقت للقيام بذلك أيضًا. إغلاق عينيك هو نوع من السلبية، التي لا تتوافق بشكل جيد مع الإيجابية وفرط النشاط في مجتمع التسارع المعاصر. فرط اليقظة المفرطة يفضي إلى صعوبة إغلاق عينيك. هذا يفسر أيضًا ما تتعرض له ذات الإنجاز من استنفاد عصبي هائل. عملية التأمل المتأنية هي شكل من أشكال الإغلاق أيضًا Sichtzeichen des Schlusses. في الواقع، إغلاق عينيك وتأملك يشير بوضوح إلى ذلك. فقط يمكن أن يصل الإدراك الحسي إلى تمامه عن طريق التأمل الهادئ.

تتمثّل النتيجة الطبيعية للرؤية المفرطة في تفكيك العتبات والحدود. الرؤية المفرطة هي جوهر مجتمع الشفافية. تغدو المساحة شفافةً حالما يتم تسويتها وتنعيمها. العتبات والتحولات هي مناطق من اللغز والغموض -هنا، يبدأ سحر الآخر في الحضور. عندما تختفي الحدود والعتبات، تختفي تخيّلات الآخر أيضًا. ودون وجود سلبية لها ما لها من خبرات مرتبطة بها، يذبل الخيال ويضمر. في الواقع تنبع الأزمات المعاصرة في مجالات الأدب والفنون من أزمات على مستوى الخيال: اختفاء الآخر؛ تلك هي معاناة إيروس.

لم تعُد الأسوار، أو الجدران، التي تُبنى اليوم تحفّز الخيال، أو الأوهام، لأنها لا تولّد الآخر. بدلًا من ذلك، فإنها تتمدد عبر جحيم النفس، الذي يخضع فقط للقوانين الاقتصادية. وهي

(1) Barthes, Die Helle Kammer, A.A.O., S. 65.

بنفس الطريقة تعمل على فصل الأغنياء عن الفقراء. إن رأس المال هو ما يرسم تلك الحدود الجديدة. فبعد الفصل المادي، من ناحية المبدأ، يُفضي بالذوات إلى الانكفاء على نفسها وداخل جحيمها الخاص، لتغدو تلك الحدود بمثابة مستويات التمايزات الأساسية. وبوصفها حدودًا تهدف إلى الإغلاق والاستبعاد، فإنها تقضي على كافة الخيالات الأخرى، إذ لم تعد تشكل عتبات أو انتقالات تؤدي إلى مكان آخر.

سياسات إيروس

ثمة «شيء ما كلّي»[1] يسكن إيـروس. عندما أتأمل الجسم الجميل، فأنا بالفعل أسلك طريقًا يقودني إلى الجمال -في- ذاته. وحيث يثور إيـروس ليحفّز الـروح، «ينشأ الجمال ويتولد من خلاله»[2]. وهو على هذا النحو يبعث الابتهاج الروحي ويحفّزه. كما تنتج الروح المستثارة عبر الإيروس أشياء جميلة، وقبل كل شيء، أفعالًا جميلة، تمتلك قيمة كلية. هذا هو مذهب أفلاطون في الإيروس، حيث لم يكن، كما يُعتقد لدى الكثير، مُعاديًا للحواس أو للمتعة. غير أن الحب إذا تلاشي داخل الحياة الجنسية، كما يحدث اليوم، فإن الطابع الكلي للإيروس يختفي.

وفقًا لأفلاطون، يعمل الإيروس على إرشاد الروح، حيث يطغى على كافة مكوناتها: المتعة القائمة على الرغبة (Epithumia)، والروح الحركية أو الشجاعة (Thumos)، والعقل (Logos). وكل مكوّن روحيّ من تلك المكونات له وضعه الخاص في المتعة، ويفسّر الجميل بطريقته الخاصة[3]. اليوم، يبدو أن الرغبة (Epithumia) تهيمن على خبرة الروح، ولا تترك مساحة للمكونات الأخرى. لهذا السبب، نادرًا ما تقوم الشجاعة بتوجيه الأفعال. الغضب الذي هو شكل من أشكال الانفعالات العنيفة، يقطع جذريًا مع ما هو

(1) Badiou, Lob Der Liebe, A.A.O., S. 23.

(2) Symposion 206b.

(3) قارن:

Th. Alexander Szlezák, ›Seele‹ Bei Platon, In: H.-D. Klein (Hrsg.), Der Begriff Der Seele In Der Philosophiegeschichte, 2005 Würzburg, S. 6586-, Hier: S. 85.

سائد ويدشّن وضعًا جديدًا. ولكن الآن ثمة ميل متنام للصخب، أو السخط، الذي يفتقر إلى سلبية التمزق. وبدلًا من القطع الجذري مع المألوف يسمح هذا الرضوخ للأوضاع أن تستمر على ما هي عليه. علاوة على ذلك، وبدون الإيروس، ينحدر اللوغوس إلى عمليات قائمة على حشد البيانات، وهو غير قادر على تقدير الحدث، الذي لا يقبل العد والإحصاء. من الضروري المحافظة على التمييز بين الإيروس والرغبة الجسدية (Epithumia)[1]، حيث يحتل الإيروس مكانة أعلى من الرغبة والشجاعة، فهو يدفع بالشجاعة إلى جلب أفعال جميلة إلى الوجود. تترسخ الشجاعة إذن، حالما يحدث اللقاء بين الإيروس والسياسي. ومع ذلك، فقد تدهورت السياسة المعاصرة، التي تفتقر ليس فقط إلى روح الشجاعة والبسالة، بل إلى الإيروس أيضًا، إلى مجرد عمل. إن الليبرالية الجديدة تعمل على نزع الطابع السياسي عن المجتمع بشكل عام من خلال الاستعاضة عن الإيروس بالجنس والبورنوغرافيا، والاعتماد بشكل كامل على الرغبة. في مجتمع الاحتراق النفسي تغدو ذات الإنجاز معزولة داخل نفسها، وبالمثل تخبو الطاقة الروحية المحركة للشجاعة. لقد غدا الفعل الجماعي-النحن Wir- الآن مستحيلًا.

لا شك أن السياسات القائمة على الحب لن تجد موضعًا لها في ظل السياسات الراهنة، حيث لا تزال السياسة قائمة على العدوانية. ومع ذلك، يمكن أن يكون الفعل السياسي داخل مجال يتقاطع مع الإيروس على مستويات متعددة، إذ بمقدور الإيروس الانتقال إلى المجال السياسي. وتشير قصص الحب التي تتكشّف على خلفية الأحداث السياسية إلى هذا الارتباط الخفي. وعلى الرغم من أن آلان باديو يرفض وجود صلة مباشرة بين السياسة والحب، فإنه يفترض "نوعًا من الصدى السري" الذي ينشأ بين الحياة التي تعيش كليًّا تحت شعار لفكرة سياسية وقوة الحب. إنها "مثل الآلات الموسيقية التي تختلف تمامًا في شدة وحدّة ما تنتجه من أصوات، ولكنها

(1) Robert Pfaller, Das Schmutzige Heilige Und Die Reine Vernunft, S. 144

تنسجم جميعًا في وحدةٍ غامضةٍ عندما يؤلّف بينها موسيقي رائع داخل عمل واحد"[1]. إن العمل السياسي هو رغبة متبادلة لطريقة أخرى للحياة، عالم أكثر عدلًا يتماشى مع الإيروس في كل سجل من السجلات. يمثل إيروس مصدرًا للطاقة الروحية المحركة للثورة السياسية والحركة الجمعية التي تنخرط معًا في فعل واحد. كنوع من إعادة صياغة ما قاله باديو، يمكننا القول إن الحب عبارة عن «مشهدين»، ساحة مخصصة لطرفين[2]. إن قطع المنظور المنعزل للشخص، يجعل العالم ينشأ من جديد من وجهة نظر الآخر. يتّسم الحب، بوصفه خبرة ومواجهة، بسلبية الاهتياج: «فمن الواضح أنه تحت تأثير لقاء الحبيب، إذا كنت أريد أن أكون منتميًا له حقًّا، يجب أن أعيد صياغة طريقة حياتي habiter المألوفة تمامًا»[3]. إن «الحدث» هو لحظة «الحقيقة»؛ إنه يقدم طريقة جديدة ومختلفة تمامًا للوجود الإنساني داخل الحياة المعتادة له. إنه يفضي إلى شيء لا يمكن أن يكون رهينًا لتفسير الظروف، حيث يحدث انقطاعًا في الذات المتدفقة لصالح الآخر. إن جوهر الحدث يتمثل في سلبية الانقطاع، والذي يسمح بتدشين شيء آخر تمامًا. يربط الحدث الحب بالسياسة والفن، فكلهم يدينون «بالولاء» له. وقد يُفهم هذا الولاء المتعالي على أنه شكل من أشكال الصفة الكلية للإيروس.

إن سلبية التحول نحو الآخر في كليّته تبدو غريبة على النشاط الجنسي، حيث يبقى الموضوع الجنسي دائمًا في حالة من التطابق الذاتي. يفتقد النشاط الجنسي إلى الحدث، لأن الموضوع الجنسي القابل للاستهلاك لا يرتبط بالآخر، بل لا يتجاوز كونه محاولة لإسكات الرغبة. ولهذا فهو يدخل ضمن منظومة العادات الروتينية التي تعيد إنتاج نفسها، كما يفتقر كليًّا إلى سلبية الآخر الذي من

---

(1) Badiou, Lob Der Liebe, A.A.O., S. 62.

(2) Ebd., S. 39.

(3) Alain Badiou, Ethik. Versuch Über Das Bewusstsein Des Bö- Sen, Wien 2003, S. 63.

المفترض أن يكون «الطرف الثاني» داخل المشهد. تعزّز البورنوغرافيا من فكرة التعود، لأنها تمحو الآخر تمامًا. فالمستهلك لا يمتلك الطرف الثاني المقابل له جنسيًّا. على هذا النحو، فإنه يحتل المساحة الكاملة للمشهد. ولا تنبعث البورنوغرافيا من مقاومة الآخر أو الواقعي، إنها فارغة من التعبير، وفي الوقت ذاته متاحة يسهل الوصول إليها. ما هو بورنوغرافي يترسّخ كونه، على وجه الدقة، يفتقد وجود اتصال ومواجهة مع الآخر. وبالتالي، تكثّف البورنوغرافيا من حالة النرجسية الذاتية. على النقيض من ذلك، فإن الحب بوصفه حدثًا، «طرفين داخل المشهد»، هو أمر يبعث على كسر المألوف وانتزاع الذات من نرجسيتها، ما يولد «شرخًا» أو «ثقبًا» في النظام الروتيني للأشياء وداخل النفس ذاتها.

لقد مثّلت إعادة بعث الحب، أحد الاهتمامات الرئيسة للسريالية. حيث يمثّل التعريف السريالي الجديد للحب أحد اللمحات الفنية والوجودية والسياسية المهمة. وهكذا، يعزو أندريه برتون[1] قوة كلية إلى الإيروس: «الفن الوحيد الذي يربط الإنسان بهذا الكون الفسيح هو أفيروتيكا، والفنان هو الوحيد القادر على قيادته أكثر من النجوم... »[2]. بالنسبة للسرياليين، يعتبر إيروس أداة شعرية. ثورة على مستوى اللغة والوجود[3]. لقد تم تعظيمه بوصفه مصدرًا نشطًا لبعث الروح من جديد، وهو الذي يغذي الفعل السياسي أيضًا. من خلال طاقته الكلية المحركة، يمتلك القدرة على الجمع بين الفني والوجودي والسياسي. يتجلّى إيروس في ذاته بوصفه التوق الثوري إلى شكل جديد من الحب ونوع آخر من المجتمع. وبالتالي، يبقى وفيًّا لما لم يأت بعد.

---

(1) أندريه برتون (بالفرنسية: André Breton) كاتب وروائي وشاعر وفيلسوف فرنسي ولد في 19 فبراير 1896 في مدينة تينشيبراي بإقليم أورن الفرنسي وتوفي في باريس في 28 سبتمبر 1966. يعتبر برتون من أكبر رموز الدادا والسريالية. وُلِدَ لعائلة متوسطة الحال في نورماندي فدرس الطب والطب النفسي وعمل أثناء الحرب العالمية الأولى في ردهة الجملة العصبية في مدينة نانت الفرنسية. (المترجم)

(2) André Breton, Exposition Internationale Du Surréalisme [Eros], Zitiert In: Alyce Mahon, Surrealism And The Politics Of Eros, London 2005, S.143.

(3) Ebd., S. 65.

نهاية النظرية

في إحدى رسائله إلى زوجته، كتب مارتن هايدغر: الشيء الآخر، لا يمكن فصله بطريقة ما عن حبي لك وعن تفكيري فيك. وفي الواقع يصعب الحديث عنه. أنا أسميه إيروس، أقدم الآلهة وفقًا لبارمنيدس Parmenides...

تنقلني أجنحة الإله في كل مرة أخطو فيها خطوة كبيرة على مستوى تفكيري، وأغامر فيها بطرق مساراتٍ غير ممهدة. وقد ترفرف تلك الأجنحة على نحو أكثر قوة وغير مرغوب فيه Stärker und Unheimlicher من الآخرين، عندما يصطدم حدسي بحدوسهم... وفي الوقت الذي أبلغ فيه هذا المستوى الخالص من النقاء مع محاولتي الحفاظ على ما يميزنا ككائنات وجودية، ومتابعة الرحلة والعودة إلى المنزل بأمان، لأن الأمرين على نفس القدر من الأهمية، أُخفق في الأمر، فأسقط في الحسية الخالصة Bloße Sinnlichkeit أو أحاول قهر ما لا يمكن تحمله من خلال العمل الشاق Bloßes Arbeiten[1].

بدون إغواء الطرف الآخر، الذي يثير الرغبة الإيروتيكية، ينحدر التفكير إلى مجرد عمل، والذي يعيد إنتاج النفس دائمًا. يفتقر الفكر الحسابي إلى سلبية سحر الآخر. إنه عمل إيجابي محض يفتقد السلبية التي تلهم القلق أو الاضطرابات. يتحدث هايدغر عن العمل "المحض" أو "المجرد" الذي ينحدر فيه التفكير عندما لا يكون

(1) Briefe Martin Heideggers An Seine Frau Elfride 19151970-, München 2005, S. 264.

إيروس هو الدافع المحرك له، للانتقال عبر "مسارات غير مقيدة" لا يمكن التنبؤ بها. ينمو التفكير على نحو "أكثر قوة" و"غير متوقع" عند تحريكه من خلال ضربات أجنحة إيروس، حيث يسعى إلى نقل الآخر من لغته الخاصة إلى لغة أخرى. أما الفكر الحسابي القائم على البيانات فيفتقر تمامًا إلى المقاومة التي يبديها الآخر. دون إيروس، يغدو التفكير محض تكرار وإضافة. وبالمثل، فإن الحب بلا إيروس ودون الصبغة الروحية التي يضفيها عليه ينحل إلى مجرد "شهوانية". الشهوانية والعمل المحض ينتميان إلى الفئة ذاتها. كلاهما فقدان للروح والرغبة.

نشر كريس إندرسون، رئيس تحرير مجلة ويرد Wired، مؤخرًا مقالًا بعنوان "نهاية النظرية The End of Theory". يدعي فيه أن التدفق الهائل في البيانات، على النحو الذي يتجاوز آفاق التوقع، أفضى إلى فقدان النماذج النظرية لأهميتها: "لا يتوجب اليوم على شركات مثل غوغل، التي ظهرت وترعرعت في ظل عصر من الوفرة المعلوماتية الهائلة، أن ترسخ النماذج الخاطئة. في الواقع، لا يتعين عليهم تسوية أي نماذج على الإطلاق"[1]. وفقًا لأندرسون، فإن أنماط السلوك التي حددتها تحليلات البيانات الكبيرة تتيح إمكانية التنبؤ على نحو بالغ الدقة. يشير هذا، بدوره، إلى أن النماذج الافتراضية للنظرية غير ضرورية. حيث تعمل المقارنة المباشرة للبيانات وموازنتها على تقديم نتائج أفضل. وحيث تحل العلاقة التبادلية محل العلاقة السببية: مع كل نظرية للسلوك البشري، من اللغويات إلى علم الاجتماع، نتجاهل علوم التصنيف[2]، الوجود، والنفس. من يمتلك القدرة على معرفة لماذا يفعل الناس ما يفعلون؟ الأمر المهم

---

(1) Chris Anderson, "The End of Theory," *Wired*, July 16, 2008.

رابط المقال على شبكة الإنترنت:

https://www.wired.com/200806//Pb-Theory/

(المترجم).

(2) علم التصنيف Taxonomy: يهتم بتصنيف الكائنات الحية بشكل مترابط. وهو على علاقة وثيقة بما يسمى التصنيف العلمي للأحياء. غالبًا ما تكون التصنيفات الحيوية متسلسلة هرميًا، يتم رسمها على شكل أشجار، أو تمثل أحيانًا بشكل مخططات علاقاتية بدلًا من المخططات الهرمية، فتمثل ببنى شبكية. (المترجم).

فقط يتمثل في أنهم يفعلون ذلك. ولدينا من الإمكانيات ما يجعلنا نتتبع ذلك ونقيسه بدقة غير مسبوقة. مع وفرة البيانات، تتحدث الأرقام عن نفسها.

تستند أطروحة أندرسون إلى مفهوم ضعيف وسطحي للنظرية. توفر النظرية أكثر من نموذج أو فرضية يمكن إثباتها أو دحضها عن طريق التجريب. نظريات قوية مثل مذهب أفلاطون في المثل أو ظاهريات الروح عند هيغل ليست بالنماذج التي يمكن استبدال تحليل البيانات بها. وهي تستند إلى التفكير بالمعنى الدقيق له. تمثل النظرية حسمًا جوهريًا يجعل العالم يبدو مختلفًا تمامًا؛ تحت ضوء مختلف تمامًا. النظرية هي قرار أوّلي جوهري يحدّد ما هو مهم وما لا يهم؛ ما يجب أن يكون وما لا يجب. النظرية، كما السرد، انتقائية للغاية، تقلّل من استخلاص التمايزات من التضاريس غير الممهدة.

لا يوجد شيء يناظر التفكير الذي توجّهه البيانات، حيث تكون الأرقام بمفردها هي الموجهة له. غير أن السلبية التي لا يمكن قياسها محفورة داخل عملية التفكير بشكل يسبق القدرة الفعلية على وصفها. على هذا النحو، فالسلبية تسبق وتتجاوز «البيانات»، والتي تعني في الأساس «الأشياء المعطاة». النظرية المتضمنة في عملية التفكير هي المبدأ، والدليل، والعامل المتغير في التجربة. إنها تتجاوز إيجابية بعض الحقائق وتجعلها تظهر بغتة تحت ضوء جديد. تلك ليست بالنزعة الرومانسية، ولكنها منطق لعملية التفكير ذاتها، منذ البداية.

اليوم، مع حجم البيانات والمعلومات المتاح، والمنتشر بلا نهاية، ينسحب العلم بعيدًا عن التفكير على نطاق واسع. المعلومات إيجابية بطبيعتها. العلوم الإيجابية القائمة على البيانات «علوم غوغل Google»، والتي تنحل إلى مجرد عملية موازنة البيانات ومقارنتها، يضع حدًّا للنظرية من هذا النوع. إنها مجرد مادة مضافة

أو استدلال، ولا تمتلك أي طابع سردي أو تأويلي. ليس ثمة توتّر سردي ينعشها. على هذا النحو، فإنه يتوزع في مجرد معلومات. في ضوء الكتلة الضخمة من المعلومات والبيانات، أصبحت النظريات ضروريـة الآن أكثر مـن أي وقـت مـضى. نـظريات تحفظ للأشياء علاقاتها التي تمكّنها من العمل معًا، وتمد نطاقها المشترك ليشمل أكبر عدد ممكن من الظواهر، ما يقلّل من فوضاها. توضح النظرية العالم قبل أن تفسره. خذ بعين الاعتبار أن النظريات والاحتفالات (أي الطقوس) يمتلكان أصلًا مشتركًا. إنهما يمنحان شكلًا للعالم. يشكلان مسارًا للأشياء، يؤطرانها بحيث يمنعانها من الفيضان. في المقابل، تمارس كتلة المعلومات اليوم تأثيرًا مشوهًا.

يُضاعف التكدس المعلوماتي الهائل بشكل كبير مـن فوضى الـعـالـم؛ يـرفـع مستوى الـضـوضـاء. في حـين أن التفكير يتطلب الهدوء. التفكير هو رحلة استكشافية إلى الهدوء. تتشابه الأزمة على مستوى النظرية مع الأزمة على مستوى الأدب والفن. يرى ميشال بوتور، ممثل الرومانية الحديثة في فرنسا، أنها أزمة روحية: "نحن لا نعيش فقط في أزمة اقتصادية، بل نعيش أيضًا في أزمة أدبية. الأدب الأوروبي مهدد. ما نشهده الآن في أوروبا هي أزمة على مستوى الـروح". وعندما سُئل كيف يمكن للمرء أن يدرك هذا الأمر، رد قائلًا:

على مدى السنوات العشر أو العشرين الماضية، لن نلحظ وجود حدث كبير تقريبًا في فضاء الأدب. هناك موجة من المطبوعات، لكن هناك أيضًا حالة من الجمود الفكري. السبب هو الأزمة الناتجة عن ثورة الاتصالات. إن وسائل الاتصال الجديدة رائعة حقًّا، لكنها تخلف ضجيجًا هائلا[1].

إن الكتلة الهائلة من المعلومات المتدفقة، التي هي شكل من أشكال فرط الإيجابية، تخلق حالة من الضجيج الصاخب. يتميز

---

(1) ZEIT Vom 12. 7. 2012.

مجتمع الشفافية والمعلومات اليوم بمستوى مرتفع للغاية من الضوضاء. لكن بدون السلبية، لا يوجد سوى الشيء نفسه فقط. إن الروح -التي تعني في الأصل عدم الاستقرار- تدين بحماستها، وحيويتها، إلى السلبية. إن العلم الإيجابي القائم على البيانات لا ينتج بصيرة ولا حقيقة، إنه محض معلومات فقط. لكن المعرفة ليست حتى مجرد تراكم معلومات، بل هي نوع من البصيرة. نتيجة ما تتمتع به المعلومات من إيجابية، فإنها تعتمد فقط على الإضافة والتراكم، وهي لا تفضي إلى أي تغيير كيفي، ولا ينتج عنها سوى اللاشيء. إنها أمر يخلو تمامًا من العلاقات الضرورية المميزة للمعرفة. في المقابل، فإن البصيرة تتميز بسلبيتها. إنها حصرية وبالغة التميز، وإجرائية. إن البصيرة المسبوقة بالتجربة قادرة على خلخلة الوضع الراهن بالكامل والسماح بتدشين شيء آخر تمامًا. لكن الإدراك المفرط يحبط إمكانية حدوث المعرفة. مجتمع المعلومات لدينا هو مجتمع التجربة. التجربة Erlebnis هي بالمثل قائمة على الإضافة والتراكم. هذا ما يميزها عن الخبرة التحولية (Erfahrung)، والتي تحدث في الغالب دفعةً واحدة. وبالتالي، لا يمكن لمجتمع المعلومات الوصول إلى الآخر بالكامل. إنه يفتقر إلى الإيروس الذي يتحوّل. يمثل النشاط الجنسي أيضًا صيغة إيجابية لتجربة الحب. لذلك، هو بالمثل قائم على الإضافة والتراكم.

في محاورات أفلاطون، يعتلي سقراط خشبة المسرح بوصفه مُغويًا، ومعشوقًا، وعاشقًا. نتيجة تفرده، وما يملكه من صفات مميزة. إن كلماته (اللوغوس) تنطلق بوصفها إغواءً إيروتيكيًا، أيضًا. هذا هو السبب في مقارنته دائمًا بمارسياس Marsyas[1]. كما هو

---

(1) هو أحد أهم الشخصيات اليونانية الأسطورية التي ينحدر أصلها من منطقة الأناضول. ويحتل مارسياس مكانة مرموقة جدًا في النصوص الإغريقية القديمة، وخاصة لوجود تمثال مارسياس الشهير داخل روما هو رمز من رموز الاستقلال والحكم الذاتي.

يُعتقد بانتماء مارسياس لكائن الساتير أي أن نصفه ماعز والنصف الأخر بشري كان يجوب الغابات، وتبدأ أسطورة مارسياس بأنه وجد هو ومزمار مزدوج من القصب قامت آلهة أثينا بصنعه، ولكن سرعان ما لعنته الآلهة ورمته بعدما تعرض لسخرية الآلهة الأخرى في أثناء عزفه عليه.

في إحدى الروايات الأخرى أن آلهة أثينا تخلت عن إله الأولوس بعد رؤية الخدود المنتفخة واعتقدت أنه غير لائق بالآلهة. تدرب مارسياس على العزف حتى برع وتمكن من العزف جيدًا، وليثبت براعته

معروف، فإن ساتير وسيلنوي Silenoi هما من رفاق ديونيسوس. يقال إن سقراط كان مثيرًا للإعجاب على نحو أكثر من مارسياس عازف الناي، لأنه قادر على الإغواء والسكر عن طريق الكلمات وحدها. إن أي شخص يستمع إليه تنتابه حالة من الجموح. يقول السيبيديس[1] إنه عندما يستمع إلى سقراط، فإن قلبه ينبض بعنف أكثر من قلوب أولئك الذين استولى عليهم الرقص الشهواني. لقد أصيب بجراح نتيجة «أحاديث الحكمة» كما لو كان ثعبان قد عضه. إن خطابات سقراط تستدعي انهمار الدموع. حتى الآن، لم يتم الاهتمام بالكاد للحقيقة الرائعة المتمثلة في أنه في بداية الفلسفة والنظرية، كان اللوغوس والإيروس في مثل هذه العلاقة الحميمة. اللوغوس عاجز بدون قوة الإيروس. يقول السيبيديس إن بريكليز وغيره من الخطباء، على عكس سقراط، لا يقولون شيئًا يستغرقه أو يسبب له أي قدر من الارتباك. إن كلماتهم تفتقر إلى القوة الإيروتيكية للإغواء[2].

يقوم إيروس بالتوجيه والإغواء Führt und Verführt لدفع التفكير في مسارات غير ممهدة، عبر الآخر. الطبيعة الملهمة للخطاب السقراطي مستمدة من سلبية الآخر. ومع ذلك لا ينتهي بالوقوع في حالة من التناقض Aporia. في مقابل التقاليد المتعارفة، يجعل أفلاطون بوروس أبًا لإيروس. يعني بوروس "الطريق". وعلى الرغم من أن التفكير يصل إلى أراض مجهولة، فإنه لا يفقد وجهته هناك. بسبب نسبه الذي يعود إلى برورس، يظهر إيروس الطريق. الفلسفة هي نقل الإيروس إلى اللوغوس. يتبع هايدغر نظرية أفلاطون في الإيروس عندما لاحظ أن رفرفة جناح الإله تمسه كلما خطا خطوة كبيرة في تفكيره ومغامراته داخل مسارات غير ممهدة.

وتفوقه تحدى الإله أبولو في مسابقة موسيقية، كان مارسياس على آلة الأولوس وأبولو على القيثارة. وقد زوي في إحدى الروايات فوز أبولو على مارسياس ثم قيامه بتعليق مارسياس على جذع شجرة وسلخ جلده حيًا عقابًا له على غطرسته وتحديه للآلهة. (المترجم).

(1) القائد الأثيني ورجل الدولة الذي تولى القيادة خلال حروب بيلوبونيز ضد سبارتا (431–404 ق.م). (المترجم).

(2) Symposion 203e.

يسمى أفلاطون إيروس بالفيلسوف، "صديق الحكمة". الفيلسوف هو صديق، عاشق. هنا، لا يشير المحب إلى شخصية خارجية، مُدركة حسيًّا، لكنه يشير إلى "حضور جوهري في التفكير، شرط لإمكانية الفكر نفسه، فئة حية، حقيقة حية متجاوزة"[1]. التفكير، بالمعنى القوي، يبدأ مع إيروس. ليكون قادرًا على التفكير، يجب على المرء أولًا أن يغدو صديقًا أو حبيبًا. وبدون الإيروس، يفتقد التفكير إلى الحيوية والحركة، ويصبح تكرارًا ورد فعل. إيروس ينفخ التفكير مع الرغبة في الآخر. في «ما الفلسفة؟» قام دولوز وغوتاري بمدّ نطاق إيروس بوصفه الشرط المتعالي لإمكانية التفكير: «ماذا يعني الصديق عندما يصبح... شرطًا لممارسة الفكر؟ أو بالأحرى، ألا يمكننا أن نتحدث عن المحب؟ ألا يعيد الصديق إلى الفكر وجود علاقة حيوية مع الآخر الذي كان مستبعدًا من الفكر الخالص؟»[2].

---

(1) Gilles Deleuze / Félix Guattari, Was Ist Philosophie?, Frankfurt A. M. 1996, S. 7.

(2) Ebd.


MANA.NET



يرصد المؤلف في هذا الكتاب ارتباط مفهوم الحب في الثقافة المعاصرة بقيم السوق الرأسمالية. يفترض الحب علاقة قوية بالآخر تستغرق الذات وتخلق علاقة تبادلية لا يطغى فيها طرف على طرف آخر، غير أن الاقتصاد النيوليبرالي يُلغي هذه العلاقة ويحل محلّها العلاقات البورنوغرافية، الأمر الذي أفقد الحبّ جلاله وقدسيته.


ISBN 978-603-91584-2-4
9 786039 158424
الطبعة الأولى: 2021

